

Mimesis Journal

Scritture della performance

vol. 6, n. 2

dicembre 2017

aA
ccademia
university
press



Studi
Um

Scritture della performance

vol. 6, n. 2
dicembre 2017

direttore

Antonio Attisani

comitato scientifico

Antonio Attisani Università degli Studi di Torino

Florinda Cambria Università degli Studi di Milano

Lorenzo Mango Università degli Studi L'Orientale di Napoli

Tatiana Motta Lima Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Antonio Pizzo Università degli Studi di Torino

Kris Salata Florida State University

Carlo Sini Università degli Studi di Milano

Éric Vautrin Université de Caën

comitato di redazione

Antonio Attisani

Edoardo Giovanni Carlotti

Massimo Lenzi

Leonardo Mancini

Eva Marinai

Federica Mazzocchi

Armando Petrini

Antonio Pizzo

Alessandro Pontremoli

segretario di redazione

Leonardo Mancini

ISSN 2279-7203

Registrazione Tribunale di Torino R.G. 903 / 2017

© 2017 Mimesis Journal. Scritture della performance. Rivista semestrale di studi
Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino

**Studi
Um**

direttore responsabile
Antonio Attisani

editore
Accademia University Press, Torino

ISBN PDF 978-88-99982-92-8

Mimesis Journal è consultabile e scaricabile gratuitamente
in versione digitale all'indirizzo www.aAccademia.it/mimesis6-2

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



per abbonamenti e acquisti di singole copie:
info@aAccademia.it

aAccademia
university
press

INDICE

MJ, 6, 2 (dicembre 2017)

EDITORIALE

A Leading Article Suggested by the Web 5

SAGGI

Prolegomeni alle origini del Secolo russo: un dodecalogo a mo' di vademecum 11
Massimo Lenzi

Uno spettacolo esemplare: *Splendore e morte di Joaquín Murieta*
di Chéreau/Neruda al Piccolo Teatro (1970) 19
Livia Cavaglieri

Carmelo Bene e Carlo Sini: la resa dei conti con il linguaggio.
Cosmologia e semiologia 39
Sergio Fava

La forma "storta". Conversazione con Francesco Manetti 49
Federica Mazzocchi

«Volte: e le cose già non sono più». Carmelo Bene per Dino Campana 65
Laura Piazza

Tra quadro e cornice. Resoconto di un viaggio a Vallicelle 77
Eleonora Buono

La postura dell'esule. Walter Benjamin e Bertolt Brecht a confronto 91
Giulia Muronì

Un dittico «color di Siena» 103
Matteo Tamborrino

Pre/texts for an Emerging Dramaturgy 115
Filippo Romanello

LETTURE E VISIONI

Macbettu at mortu su sonnu 127
Giulia Muroi

La porta aperta. Rammemorazione di un viaggio 129
Michela Torri

RICEVUTI E IN LETTURA 133

ABSTRACTS 141

GLI AUTORI 145

MIMESIS JOURNAL BOOKS 147

A Leading Article Suggested by the Web

«Mimesis Journal» was founded by Antonio Attisani in 2012 and published with Open Journal Systems (OJS) platform, an open-source software for the management of peer-reviewed academic journals. Therefore, and from the beginning, we believed in the added value of the open source for the dissemination and sharing of the public founded researches. Nevertheless, in the following two years we come to the conclusion that the undertaking of publishing a journal has to be the shared initiative of two subjects, both actively involved: the scientific-editorial board and the publisher. While the former has to be committed to cultural mission (and, needless to say, to the scholarship or the works presented), the latter has to place the journal within the existing “market” and provide the visibility. Therefore, at least in our case, publishing the journal with OJS felt kind of too secluded from the rest of the world and, moreover, it forced us to be both editor and publisher of the journal. We missed the dialectic between the creator of contents and the producer of the infrastructure where those contents had to develop their potential. That was why we decided to join with the well-established publisher Accademia University Press (Turin). «Mimesis Journal» became a printed and cross format journal, available also on line. Strange as it may seem, our open access policy and the professional publisher mission didn’t collide; truly, it was quite the opposite. The publisher was interested in adopting the open access policy in terms of visibility and dissemination of its catalogue, therefore it contributed in finding the best collocation for the journal. This was indeed the case on our joining the Open Edition. It is a French based platform run by the Centre for open electronic publishing (CLÉO), a project that brings together the Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), the Université d’Aix-Marseille, the École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) and the Université d’Avignon et des Pays de Vaucluse. It is a segment of a greater project named Bibliothèque scientifique numérique (BSN), initiated in 2008 as part of the research infrastructures roadmap. Thanks to our publisher, that is the Italian manager for the initiative, we were able to be hosted by *Revue.org*. It is part of OpenEdition, an electronic publishing infrastructure that includes a platform dedicated to books (OpenEdition Books), and a platform for journals in the humanities and social sciences that receive an average of 2.8 million visits each month.

Therefore, since 2015, «Mimesis Journal», while remaining a printed journal published by Accademia University Press available both in print and in different electronic formats, is hosted by the on-line platform *Revue.org*. We believe that the

benefit of this configuration is twofold. *Revue.org* is a well-known and credited project for the dissemination of academic and scientific journals (such as Muse or JSTOR) and provides a standard for the visualization of contents. Moreover, this platform provides detailed information about the usage and traffic statistics that allows us to get a clearer and detailed feedback about the readers interests and a better view about the reach of our papers.

Leveraging on the latter benefit, here we present a brief summary of the major data we have extracted from the statistics. The data presented here were collected in November 2017, and are to be considered already cleaned for the automatic or robot software that scans the web. That means that we may consider all the number we listed as individual who visited our journal, regardless whether it was exactly the place where they were aiming to land or it they were lurkers surfing the web and bumping on one or our articles.

As said, «Mimesis Journal» joined *Revue.org* on the spring of 2015, therefore it has been on line for six months only. That year the journal had 4.016 visitors and 934 of them lasted on one of our page for more than thirty seconds. Most of the contacts were from Italy, following, in decreasing order, from France, India and China. It is quite understandable that, at its first appearance on the platform, the journal mostly attracted visitors that shared the language as well as those from the country which the platform was created. Nevertheless, it is remarkable that the journal received, from the first moment, a relatively important number of contacts from USA as well as from India and China, even if probably the reason lays in the fact that those are vast territories with a huge number of potential readers. From July to the end of 2015 the visitors were uniformly distributed along the months with a pick (although not very high) in November.

Some information about the quality of the visits may be retrieved from the origin of the contacts. 73% of the visitors came via a direct access to the page or from some others direct links (bookmarks, mail, etc.) and only 15% of them came from a search engine (mostly Google). The presence of the journal on other sites (such as the official page www.mimesis.unito.it, www.invisibilia.unito.it) provided the residual 12%. In other words, at the beginning the journal couldn't count on being indexed by the search engine and had to rely on dissemination policy provided by the platform, and by the journal itself (for example the mailing in which we announced the issue to the members of the academic community).

Indeed, in 2016, the number of visitors reached has been 18.542 (2.667 visits were lasting more than thirty seconds). As we see, the overall number of visitors was almost five times the previous year and visitors that dedicated more attention to the content almost tripled. This is probably the outcome of a better indexing of the site by the search engines. The visitors coming from the latter represented the 32% (while the 62% came via a direct access to the page or some others direct links, and the 6% came from a different site (such as official pages www.facebook.it, [6 MJ, 6, 2 \(2017\)](http://www.</p></div><div data-bbox=)

mimesis.unito.it). The countries were distributed mostly as the previous year (Italy, France and USA) but we registered greater incoming contacts for the Philippines and Russian Federation. The trend of the visitors doesn't seem influenced by the issued date and indeed the reader kept coming uniformly all along the year with a pick in the summer and in the winter.

Some considerations about the quality of the visits may be drawn from two data. First the 2.667 visitors whose visit lasted more than thirty seconds: this shows that our journal raised a higher interest that is partially related with a better visibility on the net but is also with specific researches and interests. Indeed, this result may be paired with the second relevant data: that is, the presence on Philippines and Russian Federation among the first five countries that visited the journal. This data may be linked to some specific contents in our journal, namely a paper on Philippine theatre and some other about modern Russian theatre. However, it is clear that the longer the journal stays in the net, the more visitors it gets.

Actually, in the 2017, even if there was only one number issued, the journal recorded an even higher number of total visitors (35.302), while the number of readers that lasted more the thirty seconds were almost the same as the previous year (2.874). It seems that this could represent the number of readers that are following the journal. The increase of the total number is due, once more, to the better indexing of the journal, as shown by the increased percentage of contact from search engines (53%), while the access from direct link decreased (42%) as well the visit from different site (5% were redirected to the journal from sites such as for example www.facebook.com, <http://rechercheisidore.fr/search/resource>, www.mimesis.unito.it). In 2017 there was some change regarding the top countries of provenance: Usa became the first source of contacts followed by Italy, Philippines, Germany, and France. We believe that is important to note that even if the journal maintains a relevance among Italian readers, each year it reaches different nations (such as Germany in this case).

It is opportune to note that between 2016 and 2017 the number of visitors contacted via a different site had not such an increase compared to the number of total visitors; in fact, in the 2016 the total visitors were 18.542 and in 2017 they were 35.302, but the visitors from different sites went from 1.113 to 1.765. If those may be considered as readers that follow us via Facebook, official pages, and other repositories on line, it is important to observe that the number of readers coming for a direct access (such as mailing lists, bookmarks, etc.) tripled from 5.933 to 18.710. That means that the journal is reaching more and more less casual and accidental readers and developing a more specific interested audience.

The statistics provided by *Revue.org*, allow us also to know the number of visitors for each specific content on the journal. Here we list the first three most read articles (from 2015 to 2017) in each issue of the journal.

<u>Author</u>	<u>Title</u>	<u>Visitors</u>
MJ 4,1		
Vincenza Di Vita	<i>Lupòroom: per una drammaturgia delle mutande</i>	642
Antonio Pizzo	<i>L'epica queer di Angels in America</i>	627
Lev Semënovič Vygotskij (presented by Massimo Lenzi)	<i>Sulla questione della psicologia della creazione artistica dell'attore</i>	594
MJ 4,2		
Simona Brunetti	<i>Enrico IV, ovvero il potere salvifico dell'immaginazione</i>	608
Elena Randi	<i>«Da che parte sta il corpo rispetto allo spirito?»</i>	311
Francesco Chillemi	<i>Filming Nothingness</i>	309
MJ 5,1		
Elmira Kazemimojaveri	<i>A Short Introduction to Iranian Drama</i>	835
Eva Marinai	<i>Corpi im-memori. L'utopia dello spettatore partecipante</i>	418
André Lepecki (presented by Alessandro Pontremoli)	<i>Il corpo come archivio. Volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze</i>	285
MJ 5,2		
Laura Mariani	<i>Il dramma dell'umiliazione</i>	474

Marida Rizzuti	<i>L'opera da tre soldi secondo Damiano Michieletto</i>	291
Alain Badiou, Bruno Tackels (presented by Antonio Attisani)	<i>Il teatro: i concetti e la cosa. Una viva discussione tra Alain Badiou e Bruno Tackels</i>	196
MJ 6,1		
Antonio Attisani	<i>Per un teatro trans (-disciplinare e -culturale)</i>	161
Antonio Pizzo	<i>La drammaturgia della partecipazione nel mondo digitale della performance</i>	102
Eva Marinai	<i>Per un nuovo ritratto di «Riccoboni le fils, dit Lelio» e del teatro degli Italiens in Francia</i>	93

«Mimesis Journal» has the mission of hosting a broad range of topics so to represent the larger spectrum of interests within the field of drama, theatre and performance. The numbers seem to confirm that the journal has gathered a vast group of readers with interests distributed along the different topics we address, and along the different type of paper published (theoretical essays, performance's commentary, books' reviews).

A more meaningful insight on the life of the journal may be rendered if we list the ten most read articles at the end of 2017 regardless their publication date.

Maria Delimata, <i>Contemporary theatre in the Philippines</i> , MJ 2:2 – 2013 (13.917)
Elena Randi, <i>Il Tanztheater di Pina Bausch</i> , MJ 2:2 – 2013, 2.167
Giulio Lughi, <i>Digital Media and Contemporary Art</i> , MJ 3:2 – 2014 (2.122)

Salvatore Vendittelli, <i>Carmelo Bene. I primi dieci anni di teatro</i> , MJ 1:2 – 2012 (1.584)
Antonio Attisani, <i>Brecht, Artaud e Grotowski</i> , MJ 2:2 – 2013 (1.306)
Vincenzo Lombardo, Nadia Guardini, Alessandro Olivero, <i>Visualisation of contemporary public art</i> , MJ 3:2 – 2014 (1. 261)
Eva Marinai, <i>Il corpo sonoro del Living Theatre per Antigone</i> , MJ 3:2 – 2014 (862)
Elmira Kazemimojaveri, <i>A Short Introduction to Iranian Drama</i> , MJ 5:1 – 2016 (835)
Massimo Lenzi, <i>Obrazy. 2. Ruben Nikolaevič Simonov: dall'aurora al mezzodì</i> , MJ 1:2 – 2012 (833)
Antonio Attisani, <i>L'enunciazione e le voci di culo</i> , MJ 3:2 – 2014 (716)

As a matter of fact, once the journal resides on an on-line platform, the readers can browse it regardless the boundaries of the specific issue. In 2015, once we joined *Revue.org*, we decided (together with the publisher) to publish on the platform also the previous issues. Therefore, actually, «Mimesis Journal» (even if it publishes a new issue every other six months) has also the form of a repository of papers and essays that the readers can browse freely. Hence, almost all of the top read papers belong to issues edited before we joined the platform. This confirms the well known consideration that when a journal goes on line (even if it exists and works as a printed journal) its relation with the readers changes and each single paper has a kind of its own life regardless the issue in which it appeared.

Moreover, the list of most read papers shows that the interest of our readers goes toward topics that are very focused, either on historical figures (such as Bausch, Grotowski, and Bene) or on national themes (the Philippine, Iranian, and Russian theatre), with also remarkable interest on digital media art.

To conclude we believe that these statistics encourage us to continue promoting the ongoing debate around all aspects of theatre and performance, and fostering new approaches and ideas, especially from young scholars, while the international reach of the platform (and of the topics) induces us to increase the use of foreign (and more spread) languages for the topics that may have a greater international reach.

Prolegomeni alle origini del Secolo russo: un dodecalogo a mo' di vademecum

Massimo Lenzi

Per quali ragioni (storiche, politiche, culturali, sociali, spirituali, in una parola: *fenomenologiche*) una cultura teatrale come quella russa, che sino allo scorcio finale del XIX secolo era ritenuta “arretrata” dai contemporanei (anche russi), nel volgere di poco più di un decennio venne a essere universalmente riconosciuta come l’unico terreno su cui potevano fiorire rigogliosi i semi teorici sparsi a piene mani fra il 1880 e il 1896 in Occidente dai critici radicali dello spettacolo drammatico contemporaneo d’ispirazione sia naturalista (da Zola a Jullien passando per Brahm) che simbolista (da Mallarmé a Jarry via Maeterlinck), posto che i germogli ne erano stati coltivati con dedizione e passione da alcuni tra i personaggi (Antoine, Lugné-Poe, lo stesso Brahm) che a buon diritto continuiamo a onorare nella patristica della regia, e ciononostante cangiavano puntualmente in vizzi arboscelli sotto gli occhi, foss’anche perspicaci e ben disposti (com’erano senz’altro quelli di “seminatori” come il Jullien di *Le théâtre vivant* e il Jarry di *Questions de théâtre*), dei contemporanei che li vedevano crescere nei propri, ben altrimenti lussureggianti giardini occidentali? (Sempre, beninteso, che non si ritenga più comodo e ‘saggio’ sottacere, aggirare o trascurare questa domanda, o peggio ancora ridurne la risposta a un generico rimando «alla famigerata natura russa, al carattere russo»).

¹

1. Innanzi tutto, rispetto alle altre famiglie di popoli europei, le comunità slave (e in particolare gli slavi orientali) hanno vissuto con ragguardevole ritardo e gradualità quel passaggio dal nomadismo alla stanzialità che è il contesto in cui rito e rappresentazione vengono a fondersi in un fenomeno, convenzionalmente denominabile *rappresentazione rituale*, ove la necessità di elaborare nuove strategie di relazione con un’esperienza sociale dello *spazio* dà vita a fenomenologie di scambio identitario che presentano evidenti somiglianze (e meno evidenti, ma forse più radicali difformità e sinanche significative opposizioni) con quelle caratterizzanti la tipologia di performer che in Occidente si è convenuto di ascrivere all’*attore drammatico*. Ne deriva una contiguità a tale contesto, una sorta di

¹ Cfr. Sergej Isaev, *Teatral'noe obrazovanie: remeslennaja škola ili universitet?*, in *Dlinnye vešči žizni* [Le cose lunghe della vita], GITIS, Moskva 2001, pp. 253-263 (trad. it.: *La formazione teatrale: una scuola professionale o un'università?*, in Aa.Vv., *Frammenti di un discorso sullo spettacolo*, Edizioni del Dams di Torino, Torino 2003, pp. 249-259).

“radioattività rituale”, sensibilmente maggiore di quella – separata da millenni di dileguamento *culturale* dell’esperienza antropologica della rappresentazione – delle culture che, diversamente da quelle slave e in special modo da quella russa, conobbero ed eventualmente assimilarono la forma teatrale occidentale dell’esperienza drammatica per il tramite ellenistico o romano.

2. Peraltro, i tempi e le modalità stesse dell’evento decisivo per l’accostamento all’Occidente della neonata Rus’, ovvero la *cristianizzazione*, furono affatto diverse da quelle degli altri popoli europei e anche di gran parte degli slavi occidentali, risultando estranee al connesso processo di eversione dei valori di quella civiltà classica che era sostanzialmente ignota e comunque estranea ai russi. Tra questi, almeno due sono gli aspetti decisivi sotto il riguardo della rappresentazione teatrale: la questione dell’*immagine* (e “somiglianza”) connessa alla natura divina dell’uomo, e il tabù del *corpo*.

3. Chiunque sia avvertito di queste premesse non si stupisce di non riscontrare, nell’esperienza sociale della Russia cristianizzata, tracce cospicue dei conflitti che caratterizzarono nell’Occidente tardo- e post-romano il costituirsi di un’identità anti-pagana della cristianità istituzionalizzata ed egemone, e anzi di ravvisarvi puntualmente la persistenza non problematica di *modelli antropologici della rappresentazione autoctoni*, che le classi dirigenti ecclesiali e laiche russe pare non sentissero l’urgenza di sopprimere sovrapponendovi le strutture della nuova religione. Piuttosto, e viceversa, furono allora i nuovi contenuti spirituali a essere inglobati in fenomenologie pre-cristiane: basti pensare al carattere *immaginale* dell’icona, e alla sua conseguente funzione anti-rappresentativa, bensì *presenziale*, nell’iconostasi²; o alle caratteristiche sociologiche e performative di figure come gli *skomorochi* (in Occidente spesso anacronisticamente assimilate a quelle di una sorta di giulleria russa) e gli *jurodivj*.

4. Quando si presti poi attenzione alle modalità con cui si è venuta a costituire una *statualità* russa, nonché all’autocoscienza che di essa si è manifestata di volta in volta sul piano culturale, non si può non notare come, diversamente dalla linearità e sostanziale stabilità che hanno caratterizzato il formarsi dei primi Stati nazionali

² Da questo punto di vista, assai istruttivo è un confronto strutturale tra alcune modalità, per così dire, ‘teatrali’ – corpo, parola, spazio, testo, attore, autore, visione – del cerimoniale liturgico russo-ortodosso (peraltro ben distinto dal suo originario modello bizantino), e quelle corrispondenti, di segno sostanzialmente opposto, delle chiese cristiano-occidentali, cattolica o riformate, dal canto loro invece singolarmente convergenti con dinamiche e condizioni strutturali degli spettacoli calibrati sul futuro moderno teatro ‘all’italiana’, peraltro importato in Russia soltanto alla fine del XVII secolo secondo il neonato modello parigino del *théâtre-conservatoire* di Stato.

in Occidente, per il popolo russo i processi corrispondenti si siano svolti sotto il segno di una intrinseca *ciclicità* (periodi di stabilizzazione, dalla Rus' di Kiev sino all'attuale Federazione Russa, intermessi da radicali collassi istituzionali che a loro volta sfociano in nuove entità relativamente stabili, corrispondenti a territori dalle dimensioni variabili fra quelle di una media nazione europea e la sesta parte delle terre emerse); e di un'*oscillazione* rispetto ai rapporti con l'Occidente europeo nel suo insieme, ora concepito come "alterità" con cui relazionarsi solo ai fini della costruzione di una propria identità affatto distinta, ora considerato come modello assoluto a cui assimilarsi e integrarsi.

5. Proprio alla fase più filo-occidentale di questa dinamica storica, promossa dal regno tardosecentesco di Pietro il Grande, si dovette peraltro l'*importazione* (tarda) *del teatro* come edificio ancor prima che come luogo di un'attività intrinsecamente organica alla vita sociale delle città in cui i teatri sorgevano: non stupirà allora constatare come, caso unico nelle culture teatrali d'ogni epoca e latitudine, in Russia l'edificazione dei teatri precorse di quasi un secolo la comparsa di un'apprezzabile produzione drammaturgica autoctona a essi destinata. A questa indole letteralmente *esotica* del teatro per la cultura russa non si è mai guardato con sufficiente attenzione. Ma è proprio al modello di teatro che Pietro scelse di importare (quello statale parigino elaborato dalla monarchia francese in esito a una riflessione pluridecennale su modi e finalità della rappresentazione teatrale) che debbono essere fatte risalire le circostanze storiche uniche in cui il teatro russo nacque e sopravvisse sino alla fine del XIX secolo³: mentre infatti nella sua terra d'origine il modello veniva ben presto affiancato – e sotto più d'un riguardo superato – da un'offerta di spettacoli 'teatrali' improntata alla massima eterogeneità, permanendo come baluardo non meno insigne che minoritario di eccellenza e ufficialità, la "copia" russa, con tutte le caratteristiche strutturali (e non certo qualitative) dell'originale, rimase *l'unica forma entro cui fosse consentito realizzare spettacoli drammatici per un pubblico pagante* sino al 1882, anno in cui venne abolito il monopolio dei teatri statali, erariali o imperiali: se ne deduce così, per esempio, che fino al 1991 in Russia un teatro privato è esistito *in eventuale alternativa* a quello pubblico per soli trentacinque anni, ovvero fino al decreto di nazionalizzazione dei teatri attuato dal governo guidato da Lenin nei primissimi mesi dopo la Rivoluzione d'Ottobre.

6. Così, allorché nel resto del mondo occidentale e occidentalizzato stava entrando in crisi quel sistema divistico-imprenditoriale che per tutto l'Ottocento aveva

³ Un contributo sulle circostanze e i primi esiti di questa tarda importazione è recato da Barnaba Maj, *Teatro e politica in Russia dalle origini alla fine del '700*, in: Aa.Vv., *La scena contestata. Antologia da un campo di battaglia transnazionale*, a cura di Romana Zacchi, Liguori, Napoli 2006, pp. 251-262.

egemonizzato la produzione e l'offerta di teatro drammatico, la Russia di fatto *non aveva ancora iniziato a praticarlo*, il che non toglie che aveva potuto conoscerne e valutarne (spesso con la lucidità dei suoi migliori intellettuali, che avvezzi a tutt'altro non mancavano di segnalare, accanto alle eccellenze artistiche, i limiti intrinseci a quel sistema "estraneo") caratteristiche ed esiti solo tramite le – peraltro assai capillari e seguite – *tournées* dei principali attori e *troupes* stranieri.

Ipotizzando che così possano essere riassunti i principali contesti storici entro cui situare l'insorgenza di quelle *specificità identitarie* che «da sempre»⁴ contraddistinguono il paradigma del teatro russo, ne può discendere – in via non meno ipotetica, e tutta da verificare in appositi protocolli di ricerca – un tentativo di articolazione delle stesse specificità che individui e comprenda i temi seguenti:

7. *Organicità tra sistema di formazione e sistema di produzione dello spettacolo teatrale*, dovuta all'anomala e sinanche "atavistica" persistenza del modello monopolistico importato, in virtù del quale ogni soggetto della produzione teatrale da sempre implica e include – a vari livelli – istituzioni formative, in palese difformità dalla natura episodica e al limite (come in Italia) affatto volontaristica dei contesti e dei criteri secondo cui altrove sorgono le "scuole teatrali", e in non meno manifesta conseguenza dell'inclusione a pieno titolo nell'organismo statale dei teatri, agguagliabili – con tutte le implicazioni negative e positive – a uffici *sui generis*;

8. *Dignità intellettuale del teatro*, precocemente integrato nel sistema dell'istruzione superiore, universitaria e post-universitaria, né gravato da pregiudizi istituzionalizzati di implicita subalternità rispetto ad altre sfere dell'attività culturale, artistica e sinanche scientifica, anzi: come queste incluso senza scandali né riserve nella sfera sociologica entro cui opera l'*intelligent* – termine che, assai più estensivamente (e meno ambiguamente) del nostro "intellettuale", sta a designare chiunque eserciti un lavoro non prevalentemente manuale. Proprio per questo, particolare prestigio riveste la figura dell'attore, che in Russia da sempre è percepito non come ambiguo abitante di una terra di nessuno tra 'realtà' e 'finzione', bensì come *intelligent* necessariamente provvisto di un valore aggiunto, valore a un dipresso traducibile nell'obbligo-virtù di mettere in gioco tutta la propria natura psicofisica nella connessione e comunicazione dei nessi tra percezione fisica ed esperienza intellettuale (emotiva, spirituale, ecc.);

9. *Precoce e pressoché totalitaria egemonia del teatro di regia*⁵, non tanto scaturita

⁴ «Ovviamente, a noi è stato il Signore che ci ha protetto da molti errori: da noi è successo così sin dall'inizio» (S. Isaev, *La formazione teatrale* cit., p. 255).

⁵ Già nel 1902 Aleksandr Kugel', uno dei massimi critici teatrali russi, da sempre propugnatore di una "occidentalizzazione" del teatro russo e di una sua assimilazione al modello del "teatro d'atto-

da un'affermazione particolarmente vigorosa di quella reazione al “teatro d'attore” ottocentesco (sostanzialmente estraneo, come abbiamo visto, alla cultura teatrale russa coeva) che altrove condusse a processi conflittuali, ondinvaghi e di lungo (in Italia letteralmente interminabile) periodo, quanto invece da una organica evoluzione della figura del *regisseur*, da sempre necessariamente associata ai teatri in virtù del modello importato; ne consegue, tra l'altro e soprattutto, la radicale difformità della figura del *regista-pedagogo* russo da quella così denominata in altre culture teatrali sotto almeno due riguardi: la sua natura istituzionale (in sostanza, la mansione del *regisseur* = *režissër* in Russia ha sempre incluso anche compiti pedagogici), né dunque necessariamente legata a una particolare, personale idea innovativa di teatro da coltivare e promuovere in un ambito selezionato; il fatto che il regista, essendo necessariamente pedagogo, è anche necessariamente *pedagogo di registi*,⁶

10. Principio dell'*ensemble* attoriale come modello da sempre vigente nella formazione delle *troupe* drammatiche dei teatri per definizione “stabili” in radicale contrapposizione al sistema gerarchico dei ruoli organico alle compagnie di giro (così, a esempio, le *troupe* dei Teatri imperiali erano agguagliabili a una sorta di *all-stars*, e la corrente produzione drammaturgica straniera ottocentesca doveva di norma subire sostanziali rifacimenti strutturali nelle traduzioni per la scena russa);

11. *Autonomia e preminenza dell'azione scenica* rispetto alla pagina scritta (ovvero implicita assunzione che se a teatro v'è un testo, questo è il *testo scenico*), secondo il principio originario dell'*obraz*, termine che, come altrove indicato⁷, si

re” altrove vigente, dovette riconoscere che «da noi *ormai* esiste soltanto un teatro di regia» (cit. da Irina Petrovskaja, *Teatr i zritel' rossijskich stolic. 1895-1917* [Teatro e pubblico delle capitali russe], Iskusstvo, Leningrad 1990, p. 25 [corsivo nostro]).

⁶ «Beninteso, la principale differenza della struttura stessa della formazione teatrale è pienamente evidente a chiunque: soltanto nel nostro paese esiste la concezione di un insegnamento sistematico e coerente della regia [teatrale] [...] Dato che la regia là [in Occidente] non s'insegna, è pienamente naturale che ad allestire uno spettacolo sia o un ex-attore, che sia giunto in modo spontaneo e intuitivo a un certo livello di comprensione di un testo drammaturgico, oppure un laureato, che in precedenza si è specializzato in ricerche filologiche, letterarie, e adesso decide di provare ad applicare queste conoscenze a una prassi [professionale]» (S. Isaev, *La formazione teatrale* cit., pp. 250, 254).

⁷ «Basti qui accennare alla circostanza che per qualsiasi attore-studente del primo anno di un istituto teatrale superiore una cosa è una *rol'* (ovvero una “parte”) e tutt'altra un *obraz*, parola che stando comunemente a designare “immagine”, “figura”, quando si parla di teatro corrisponde a un concetto grosso modo intermedio fra quello di “personaggio” (che comunque l'*obraz* comprende), in quanto struttura letterario-drammaturgica fissata nel “testo” una volta per tutte, e il suo virtuale *ispolnenie*, ovvero “esecuzione” (letteralmente “integrazione”, termine comunque certo scevro dal rigido e/o arbitrario soggettivismo implicato dal nostro “interpretazione”), momento meramente scenico, e dunque di per sé fissabile solo in forme relative e instabili. Semplificando molto, si può dire che l'uso descrittivo, normativo, corrente e precoce, del termine *obraz* mostra come, sin dal costituirsi di una critica teatrale russa (e molti decenni prima che tale termine divenisse cardine della *Fachsprache*

trovò sin dall'inizio opportuno utilizzare in luogo dei disponibili *aktër e personaž* per designare – in sede, ancor prima che critica, descrittiva – il risultato visibile (ricordiamo infatti che primo significato di *obraz* è quello di “figura”, “immagine”) della singola performance attoriale, indicando così una intrinseca vis “preventivamente” sintetica nella percezione e valutazione della peculiarità che contraddistingue qualsiasi azione dram(m)atica, ovvero la reciproca e vincolante referenzialità fenomenologica tra una *facies* fisica e una, per così dire, virtuale – tanto che nel corso del xx secolo questa parola d'uso comune è venuta ad assumere il rango di concetto-chiave di ogni teoria della prassi teatrológica russa, sin dalla sua propeusis pedagogica;⁸

12. *Assenza di un fondamento ideologico della dicotomia fra corpo e parola*, risultante in una sostanziale *inversione* del rapporto che fra questi due termini si è soliti riscontrare nelle altre culture teatrali: laddove cioè nelle più diverse epoche e latitudini il corpo dell'attore drammatico è stato ed è prevalentemente percepito come funzione della parola scritta, strumento quand'anche eccellente e sublime della sua attuazione, nel migliore dei casi complesso espressivo chiamato precipuamente o esclusivamente a darle dimensione e valore fisiche, “reali” – in sintesi: entità le cui modalità di presenza scenica sono rigorosamente vincolate al dettato di un “testo” (o al dettabile di un “sottotesto”) – l'attore russo, ancor prima di entrare in eventuale contatto con questo o quello stile registico è educato a una prassi ove la parola, quand'anche pedissequamente corrispondente a quanto prescritto dall'autore, è sempre e comunque quella *proferita in scena* da una parte invero ridotta del proprio corpo, il quale, silente o meno, è *sempre* integralmente chiamato a “parlare” allo spettatore.⁹ Altrimenti detto: la parola a teatro è sempre parola *dell'attore*, e il criterio decisivo per la sua efficacia è *esclusivamente* la propria

scientifico-pedagogica), l'oggetto della percezione dello spettatore non venga indicato come “attore” o “personaggio” (entità per le quali la lingua russa conosce peraltro i corrispettivi d'importazione francese *aktër e personaž*), ma con un *tertium* che elide, in una sorta di “sintesi preventiva”, organica e unitaria, quella dicotomia, connaturata alla prassi del teatro europeo occidentale sin dalle sue origini classiche. Ne discende, fra l'altro, che in Russia sia sempre stato implicito il concetto che la *creazione* del “personaggio” è compito in primo luogo dell'attore» (Massimo Lenzi, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, testo&immagine, Torino 2004, pp. 6-7).

⁸ Cfr., a esempio, Aa.Vv., *Aktër. Personaž. Rol'. Obraz* [Attore. Personaggio. Parte. Obraz], a cura di V. V. Ivanov, LGITMIK, Leningrad 1986: a sottolineare l'acquisita normatività “di base” di questa scansione terminologica, si osservi che si tratta di un semplice manuale propedeutico all'esame d'ingresso all'Istituto Statale di teatro, musica e cinematografia N. K. Čerkasov.

⁹ «Proprio in virtù del [...] valore limitato delle pratiche strettamente professionali [...] nella nostra tradizione di formazione teatrale, nei nostri programmi di insegnamento per gli attori [...] nel primo anno è semplicemente vietato utilizzare un testo letterario», giacché «all'inizio gli studenti devono imparare a trattare correttamente l'energia della propria natura fisica, corporea» (S. Isaev, *La formazione teatrale* cit., p. 253 [corsivo nostro]).

relazione con la dinamica, intiera e *continua*, che la presenza di quell'attore intrattiene in ulteriore relazione con le presenze (e le eventuali parole) degli altri attori. O ancor più riduttivamente: la parola dell'attore è *una funzione del proprio corpo*, un suo mero momento (momento di una creazione *non altrui ma propria*), l'eventuale integrazione o compimento di una presenza performativa che non può non realizzarsi altrimenti ma solo secondo norme prevalentemente non riconducibili al "significato" della parola scritta.

Altri e in altra sede potranno sottoporre al vaglio di un'approfondita verifica storico-teorica ciascuna delle questioni qui accennate, basandosi su ricerche interdisciplinari puntigliose e provviste di un'ampiezza forse inusitata per gli usi teatralogici correnti.

Ma confido che al lettore di questo vademecum, se considerati sullo sfondo qui appena abbozzato, potranno apparire più nitidamente delineati, nonché evidenziati in tutta la loro portata di insuperata eccellenza, i livelli a cui, nel secolo scorso, quel bizzarro meccanismo occidentale che è il teatro fu condotto dall'incontro con la cultura russa nell'attività delle sue maggiori istituzioni drammatiche.

Uno spettacolo esemplare: *Splendore e morte di Joaquín Murieta* di Chéreau/Neruda al Piccolo Teatro (1970)¹

Livia Cavaglieri

Breve è il periodo dell'esilio italiano di Patrice Chéreau, ma intenso.² Tra l'estate del 1969 e il febbraio del 1972, l'enfant prodige francese sposta il baricentro produttivo a Sud delle Alpi e, in poco più di due anni e mezzo, firma cinque regie (insieme a quelli che sono già divenuti i suoi collaboratori abituali, lo scenografo Richard Peduzzi e il costumista Jacques Schmidt) al Festival dei due Mondi di Spoleto³ e al Piccolo Teatro di Milano, pur senza rompere completamente i legami con la madrepatria, dove va in scena *Richard II* (Théâtre du Gymnase, Marseille, 1970). A Milano egli realizza due spettacoli che pongono in termini estetici le questioni del teatro politico, del potere e della posizione dell'intellettuale/artista nella rivoluzione – *Splendore e morte di Joaquín Murieta* di Pablo Neruda (10 aprile 1970) e *Toller* di Tankred Dorst (23 novembre 1970) – e *Lulu* di Frank Wedekind (3 febbraio 1972), che rivoluziona la lettura della protagonista eponima, presentandola come vittima di una società spietata.

Chéreau arriva al Piccolo invitato da Paolo Grassi, in quegli anni solo al comando del teatro milanese e alla ricerca di giovani registi di talento che rilanciasse un'istituzione, la cui brillante tradizione era stata compromessa dal polemico abbandono di Giorgio Strehler.⁴ Del giovane regista si era già iniziato a parlare

¹ La versione originale del presente articolo è in corso di pubblicazione, in lingua francese, in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy e Myriam Tsikounas, a cura di, *Chéreau en son temps*, actes du colloque international Chéreau en son temps (17-19 novembre 2016), Publications de la Sorbonne, Paris.

² Assai utile l'inquadramento di Colette Godard, *Le Voyage en Italie in Patrice Chéreau: un trajet*, Editions du Rocher, Monaco 2007, pp. 69-90.

³ A Spoleto Chéreau crea *L'Italiana in Algeri*, 1969 e *La finta serva*, 1971. Per una teatrografia sintetica, si veda Marie-Françoise Lévy, Myriam Tsikounas, a cura di, *Patrice Chéreau à l'œuvre*, PUR, Rennes 2016, pp. 399-405. Per le distribuzioni complete fino al 1984, si veda invece Odette Aslan, a cura di, *Chéreau*, Editions du CNRS, Paris 1986, pp. 363-365.

⁴ Particolarmente difficile fu la prima stagione senza Strehler (1968-69), al punto che dell'ultimo spettacolo in cartellone, *Il crack* di Roberto Roversi, regia di Aldo Trionfo, in scena negli enormi spazi del teatro Lirico, si dovettero sospendere le recite per assenza di pubblico.

anche in Italia, almeno negli ambienti teatrali, per l'onda di entusiasmo suscitata da *Les Soldats* al Festival mondial du Théâtre de Nancy, spettacolo rappresentato anche a Firenze, al Teatro della Pergola, il 30 aprile 1968, nell'ambito della IV Rassegna internazionale dei Teatri Stabili.

Proprio la creazione delle tre regie al Piccolo ha rappresentato per Chéreau un'esperienza fondamentale in un momento delicato della sua esistenza, allorché la sua poetica scenica e la sua reputazione internazionale come regista erano in corso di formazione. Su quest'ultimo versante, l'invito a Milano ha avuto un valore strategico e ha imposto il nome di Chéreau nel contesto europeo, arrivando a facilitarne, almeno a mio avviso, il richiamo in Francia come condirettore del Théâtre National Populaire de Villeurbanne. Sul piano più intimo e profondo, gli anni al Piccolo hanno coinciso per il regista francese con una fase del processo di distruzione e ricostruzione del senso del teatro, che lo porterà dall'utilità (nel senso di «un théâtre *intervenant* [...] confiant dans sa capacité à participer à la transformation du monde») alla «futilité de l'acte théâtral comme sa justification la plus haute». ⁵ Nel corso di questi anni per la gran parte italiani, Chéreau analizza e critica profondamente il mestiere del regista, giunge a connotare la sua funzione come quella di «artisan du théâtre» e soprattutto si focalizza su ciò su cui scopre di volere veramente lavorare: l'attore. Non casualmente, a partire da *Toller*, egli rinuncia alla progettazione scenografica, che affida completamente a Richard Peduzzi, con il quale l'intesa è ormai totale. ⁶

Se crisi artistica, personale ed esilio accompagnano Chéreau quando, al principio del 1970, arriva a Milano per iniziare le prove di *Murieta*, una situazione analoga caratterizza il Piccolo Teatro in quel particolare momento. ⁷ Pesa sul teatro e su quelli che vi sono rimasti, l'autoesilio che Strehler – complice il Sessantotto – si è imposto, dimettendosi dalla condirezione il 19 luglio 1968, amareggiato dalla mancanza di risposte da parte dei poteri pubblici su questioni che il Piccolo riteneva essenziali per la propria sopravvivenza, deluso per l'andamento generale del teatro pubblico italiano (e in parte anche europeo), insoddisfatto da alcuni aspetti delle condizioni di produzione al Piccolo, affamato di libertà e di indipendenza,

⁵ Anne-Françoise Benhamou, *Utilité et futilité: théâtre politique et théâtre d'art* (2000), in *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2015, p. 76.

⁶ Un'intesa che a Peduzzi ricorda una bottega d'artista del Rinascimento: «j'ai souvent l'impression que, comme certains peintres primitifs flamands ou de la Renaissance italienne, en travaillant sur un spectacle, nous peignons à deux sur le même tableau». Cfr. Richard Peduzzi, *Le reflet de la nature*, in Éric Mézil, a cura di, *Patrice Chéreau: un musée imaginaire*, Actes Sud, Arles 2015, p. 70.

⁷ Su questi anni ancora poco analizzati e quasi rimossi dalla storia ufficiale, si vedano Albarosa Camaldo, *L'interregno di Paolo Grassi: gli spettacoli del Piccolo Teatro dal 1968 al 1972*, in Livia Cavaglieri, a cura di, *Il Piccolo Teatro di Milano*, Bulzoni, Roma 2002, pp. 37-90 e Alberto Bentoglio, *La direzione solitaria: 1968-1972*, in Carlo Fontana, a cura di, *Paolo Grassi: una biografia fra teatro, cultura e società*, Skira, Milano 2011, pp. 73-92.

stanco anche del rapporto con Grassi e delle divergenze, che pure nella inossidabile coppia sussistevano.⁸ Paolo Grassi, dal suo canto accetta la sfida dei rivolgimenti in corso, rimanendo al suo posto, «garante di una continuità»,⁹ in anni di scioperi, manifestazioni, occupazioni e contestazioni. Solo al vertice, dopo ventuno anni di lavoro comune, egli apre il palcoscenico di via Rovello a una inedita pluralità di tendenze nella drammaturgia e, soprattutto, nella regia, con l'intenzione di veicolare l'immagine «di un teatro dinamico, vivo, che guadagnava in dinamicità quello che aveva perduto in grande livello estetico»¹⁰.

Senza l'auto-esilio di Strehler da un lato e senza la curiosità di Grassi dall'altro lato, l'incontro tra Milano e Chéreau non sarebbe dunque stato possibile. Ora, poiché i risultati della prima stagione senza Strehler erano stati, sul fronte della produzione, in gran parte deludenti, fino a mettere in discussione la direzione stessa di Grassi,¹¹ l'arrivo del giovane prodigio francese rappresentava per il Piccolo Teatro e per il suo pubblico la speranza di alleviare la malinconia lasciata dalla partenza dal maestro del "realismo poetico", la cui assenza sembrava impossibile da colmare. Contribuivano ad accrescere l'aspettativa sia il fatto che Chéreau fosse percepito come un regista profondamente influenzato da Strehler,¹² sia che, in un'epoca di rivolgimenti, il suo gesto creativo fosse novatore, senza però mettere in questione le radici dell'estetica teatrale del Piccolo, basata sul ruolo centrale del testo drammaturgico come nodo generatore dello spettacolo teatrale. Sulla carta Patrice Chéreau rappresentava, insomma, un'innovazione identificabile nella continuità e nella tradizione di Strehler e del Piccolo. E così fu, in effetti, accolta la prima prova

⁸ I primi temi di delusione qui ricordati emergono esplicitamente negli scritti strehleriani di quegli anni e nelle interviste (si vedano in particolare Giorgio Strehler, *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, a cura di Sinah Kessler, Feltrinelli, Milano 1974, pp. 49-83 e Ugo Ronfani, *Io, Strehler. Una vita per il teatro*, Rusconi, Milano 1986, pp. 221-244). Più delicate sono la situazione interna del Piccolo e il rapporto con Grassi, su cui Strehler ha sempre mantenuto molto riserbo. Eppure, una lettura attenta delle pagine citate lascia trasparire disaccordo sui modi in cui Grassi era arrivato a declinare nel tempo alcuni degli ideali comuni degli esordi (dall'equazione teatro uguale servizio pubblico, al ruolo di un teatro stabile rispetto alla città e alla nazione, al peso delle tournée sul numero complessivo delle recite di produzione). Insiste sulla distanza apertasi fra i due anche Siro Ferrone, *Le Piccolo Teatro di Milano: "communauté" et "bottega"*, in Georges Banu, a cura di, *Les cités du théâtre d'art: de Stanislavski à Strehler*, Éditions théâtrales, [Paris] 2000, pp. 269-278.

⁹ Giorgio Strehler in Ugo Ronfani, *Io, Strehler* cit., p. 234.

¹⁰ Paolo Grassi in Emilio Pozzi, a cura di, *Paolo Grassi. Quarant'anni di palcoscenico*, Mursia, Milano 1977, p. 254. Oltre a dare più spazio agli allievi di Strehler e a chiamare vecchi amici come De Filippo o De Bosio, Grassi invita figure eccentriche rispetto alla storia del Piccolo (Aldo Trionfo, Giuliano Scabia, Marco Bellocchio), giovani sconosciuti (Klaus Michael Grüber, oltre allo stesso Chéreau) e ospita gli spettacoli di compagnie straniere portatrici di estetiche ed ideologie rivoluzionarie (come il Théâtre du Soleil e il Living Theatre).

¹¹ Cfr. Emilio Pozzi, a cura di, *Paolo Grassi* cit., p. 217.

¹² Cfr. Liliana Madeo, *Copiavo Strehler e Visconti quando ancora non li conoscevo*, in «Sipario», 303-304 (1971), p. 6.

milanese del regista transalpino: «Come all'epoca di Strehler – concluse Lazzari chiudendo la recensione di *Splendore e morte di Joaquín Murieta* – si esce da teatro con la mente, il cuore e i sensi pieni, ricchi, accresciuti in emozioni e pensieri».¹³

Splendore e morte di Joaquín Murieta: il trionfo della stagione

Anche se l'insieme delle tre regie dirette da Chéreau al Piccolo meriterebbe uno studio organico, che ne prenda in considerazione i rapporti reciproci e il loro collocarsi all'interno del percorso di maturazione della poetica del regista, concentrerò la mia analisi su *Splendore e morte di Joaquín Murieta*,¹⁴ che rappresentò il più gran successo della stagione 1969-70 per il prestigioso ma vacillante teatro milanese e, dunque, una scommessa pienamente riuscita.

Bernard Dort, che conosceva il lavoro di Chéreau fin dagli anni della compagnia teatrale del Lycée Louis-le-Grand, scrisse che si trattava del «meilleur spectacle, le plus brillant sans doute et aussi le plus libre, le plus clair, le plus assuré»,¹⁵ realizzato fino a quel momento dal regista. Se a questo stato di grazia contribuisce certamente il salto di qualità reso possibile dall'avere a disposizione una delle migliori équipes teatrali al mondo, la riuscita di *Murieta* ha le sue radici vitali nell'atto registico vero e proprio, cioè nella capacità di Chéreau di reinventare il testo drammatico dal punto di vista della messinscena. Ciò non piacque a qualche critico, ancora attaccato al mito della fedele traduzione scenica del testo, ma poche furono le voci fuori dal coro degli elogi.¹⁶

Un altro motivo di interesse sta nel fatto che *Murieta* è una messinscena “unica”, profondamente legata alla contingenza della situazione produttiva in cui nacque. Diversamente da quanto accadde per *Toller* e *Lulu*, nonché per *La finta serva* spoletina, che verranno nuovamente portati in scena al ritorno in Francia (va precisato che la seconda *Lulu* è l'opera di Berg),¹⁷ l'incontro con la storia del bandito cileno Joaquín Murieta si limita difatti all'episodio italiano.

¹³ Arturo Lazzari, *La ballata di Joaquín Murieta*, in «Tempo nostro», 15 maggio 1970, p. 5. Il senso di appartenenza e di identità tra Chéreau e il Piccolo è stato poi cementato nel corso del tempo; lo testimonia anche *Intervista a Soresì Giovanni di Cavaglieri Livia, Milano, 25 ottobre 2016*, Collezione Ormete, ORMT-06e, in <<http://patrimoniatorale.ormete.net/project/il-piccolo-teatro-di-milano-voci-di-artisti-organizzatori-tecnici-e-spettatori/>>.

¹⁴ Per la locandina dello spettacolo, si veda alla fine dell'articolo.

¹⁵ Bernard Dort, *Chéreau au Piccolo: un spectacle nécessaire*, in «Lettres françaises», 1334 (1970), p. 15.

¹⁶ Già Giulio Bucciolini aveva disapprovato la libertà assunta nei confronti dei *Soldati* di Lenz, pur riconoscendo il talento eccezionale di Chéreau, cfr. g. b., *IV Rassegna internazionale dei Teatri Stabili a Firenze*, in «Il Dramma», 380-381 (1968), pp. 87-88.

¹⁷ Si vedano Julien Centrès, *Mettre en scène la révolution (1970-1974)* e Carlotta Sorba, *Le deux Lulu de Frank Wedekind à Alban Berg*, in Marie-Françoise Levy, Myriam Tsikounas, a cura di, *Patrice Chéreau à l'œuvre* cit., pp. 103-106 e 109-111.

Infine, nel caso di *Murieta* è possibile un'analisi puntuale a livello documentario perché disponiamo di numerose fonti dirette e indirette. Oltre a numerose fotografie, ai programmi di sala e alla rassegna stampa, sono conservati tre esemplari del copione (di cui due annotati),¹⁸ la registrazione delle musiche originali composte da Fiorenzo Carpi e interpretate dagli attori e dall'orchestra diretta da Roberto Negri,¹⁹ una tesi preziosa il cui estensore seguì giorno per giorno ogni fase dell'allestimento.²⁰ In ultimo, i colloqui con alcuni testimoni permettono di ricostruire anche l'orizzonte della memoria, che è al cuore del progetto Ormete, al cui interno si inserisce questo saggio.²¹

Il materiale drammaturgico di partenza: «Une commémoration vide»

A Milano Chéreau è un regista ospite, che lavora su commissione, lungo i binari impostati da un direttore ingombrante come Paolo Grassi. Questa condizione si ripercuote in primo luogo sulla scelta dei testi. È infatti Grassi a proporre *Splendore e morte di Joaquín Murieta*, all'interno di una strategia di programmazione orientata all'offerta di testi inediti o poco noti,²² alla possibilità di pubblicarli all'interno della *Collezione di teatro* di Einaudi (come difatti avviene per *Murieta*, pubblicato nel 1970²³), nonché alla ricerca di quel richiamo mediatico, che certo garantiva il nome del grande poeta cileno alle prese con il suo primo testo teatrale.

¹⁸ I copioni sono conservati presso gli Archivi storici del Piccolo Teatro – Teatro d'Europa (d'ora in poi ASPT), ove si trovano ugualmente le fotografie (disponibili anche all'URL: <<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab>>, ultima consultazione 9 marzo 2017), i programmi di sala, le rassegne stampa, la partitura e la documentazione musicale. Altra documentazione, da me non consultata, si trova presso l'IMEC (Institut Mémoire de l'édition contemporaine). L'ASPT conserva anche i copioni annotati dagli assistenti alla regia di *Toller* (copia di Andrée Ruth Shammah) e di *Lulu* (copia di Antonio L. Gabrielli). Si tratta di una situazione eccezionale, che non si verifica abitualmente per le produzioni del Piccolo di quegli anni.

¹⁹ Le musiche – condizione inabituale per il teatro italiano – furono incise dall'etichetta Bentler.

²⁰ Claudio Capitini, *A fianco di Chéreau*, Tesi di laurea, Università di Padova, Facoltà di Lettere e filosofia, a. a. 1969-70, 2 voll. Se questo studio è talvolta discutibile sul piano interpretativo, esso è eccezionale dal punto di vista documentario. Con grande serietà e precisione Capitini descrive lo spettacolo scena per scena e racconta in dettaglio le prove, riportando parole ed espressioni utilizzate da Chéreau. Devo la conoscenza di questo prezioso documento, oltretutto una serie di spunti e riflessioni, ad Antonio Attisani che ringrazio.

²¹ L'articolo rappresenta la prima tappa del progetto *Il Piccolo Teatro di Milano: voci di artisti, organizzatori e tecnici (1968-1972)* condotto da Ormete, gruppo di ricerca che sperimenta un'integrazione sistematica delle fonti orali negli studi teatrali (si veda <<http://www.ormete.net/>>). Si veda la fine dell'articolo per la tavola dei testimoni intervistati, ai quali tutti va la mia sincera gratitudine.

²² La stagione 1969-70 presentò così *La Betia* di Ruzante, rappresentata solo nel 1523, e *Timone d'Atene* di Shakespeare nella nuova traduzione di Eugenio Montale. Cfr. Albarosa Camaldo, *L'interregno di Paolo Grassi* cit., p. 56.

²³ La collana era diretta da Grassi e da Gerardo Guerrieri. Il traduttore italiano, Vittorio Bodini, si basò sostanzialmente sulla prima edizione di *Murieta* in lingua spagnola (Zig-Zag, Santiago de Chile

Della qualità complessiva di *Murieta* Chéreau è tutt'altro che convinto. Nelle brevi note del programma di sala il regista non nasconde le proprie perplessità, definendo il testo «una materia ambigua» e un «progetto ideologico in fondo confuso. [...] contemporaneamente analisi politica e poema apologetico, epopea di un sottoproletariato sfruttato e gesta magnifiche di un eroe romantico, analisi concreta e giudizio morale».²⁴ Esplicitata già nelle trattative con Grassi,²⁵ l'estraneità alla pièce proposta è, come vedremo meglio in seguito, un elemento cardine del lavoro che Chéreau costruisce sul e, per certi versi anche, *contro* il testo originario.

Nonostante tutto, Chéreau accetta. L'occasione di lavorare al Piccolo era davvero troppo ghiotta per essere perduta e *Murieta* presentava, in fondo, alcuni tratti di ciò che egli stava cercando in quel momento e che era determinato a trovare – come dichiarerà a debutto avvenuto in una lunga e preziosa intervista che citerò spesso: «un texte moderne à partir duquel je pouvais dire deux ou trois choses que j'avais envie de dire. Choses qu'au point où j'en suis de mon travail, j'aurais dites, quelle que soit la pièce».²⁶

Testo teatrale dalla forte valenza poetica, *Splendore e morte di Joaquín Murieta* è stato composto da Neruda con l'intento di sottrarre dall'oblio la leggendaria figura del bandito cileno giustiziato in California a metà Ottocento, allorché migliaia di sudamericani affluivano al Nord sedotti dal miraggio delle miniere d'oro. La celebrazione dell'eroe nazionale vale anche evidentemente come prefigurazione dei movimenti di guerriglia che stavano scuotendo l'America latina alla fine degli anni Sessanta del Novecento, per quanto non vi siano nel testo riferimenti diretti al presente.

Ma quali sono le perplessità di Chéreau? Anzitutto, *Murieta* è più un poema epico che un testo drammatico – limite, questo, di cui si avvide l'autore stesso. Le azioni sono prevalentemente cantate e narrate, piuttosto che agite. La narrazione è distribuita tra Cori di non facile personificazione drammatica (gruppi di contadini, gruppi di donne ecc.), personaggi poco caratterizzati (salvo il minatore Juan Tre-Dita e l'impiegato di dogana Adalberto Reyes, che agiscono sempre in coppia)

1967). Neruda aveva però nel frattempo rimaneggiato il testo in occasione della prima messinscena (1967, presso l'Istituto del teatro dell'Università del Cile, a Santiago) ed è verisimile che quest'ultima versione sia entrata nelle *Obras completas* (Losada, Buenos Aires 1968), che non dovevano essere del tutto ignote a Bodini.

²⁴ Patrice Chéreau, *Spunto per l'adattamento. Del giusto uso della testa di un guerrigliero*, in Programma di sala, n. n.

²⁵ Chéreau aveva proposto *Toller*, ma Grassi lo aveva escluso poiché la rassegna estiva Milano Aperta, che egli dirigeva, avrebbe ospitato a breve la regia di *Toller* realizzata da Peter Palitzsch per lo Staatstheater di Stoccarda (cfr. Lettera 28 agosto 1969, da Chéreau a Grassi. Il carteggio, conservato in ASPT e in corso di inventariazione, non è ancora consultabile pubblicamente. Ringrazio Silvia Colombo per avermene sintetizzato alcuni contenuti).

²⁶ Chéreau in Jo Escoffier, «Comment j'ai traduit Neruda sur scène». Une interview de Patrice Chéreau, in «Journal de Genève. Samedi Littéraire», 31 agosto 1970.

e tre Voci: quella di Murieta, quella della sua sposa Teresa e quella del Poeta. Il risultato è che in scena l'eroe eponimo non c'è mai.

Oltre al problema oggettivo della forma teatrale, c'è quello – e qui entriamo più nel profondo della visione del regista – dell'autenticità dell'ispirazione poetica di Neruda, che Chéreau mette in discussione: «C'est un énorme morceau très lyrique, pathétique et qui s'enferme un peu dans une commémoration d'un guérillero, une commémoration un peu vide, un peu honorifique, un peu inutile d'un héros du passé».²⁷ Neruda fa del protagonista «une sorte de potiche»: non problematizza in un discorso storico-politico la decisione non scontata di Murieta di diventare, da minatore e cercatore d'oro, bandito giustiziere e giustifica l'uso della forza per reazione a una vendetta d'amore, piuttosto che per una presa di coscienza politica.²⁸

Per uscire da queste secche, Chéreau sottopone Murieta a un radicale ripensamento e a una reinvenzione profonda, approfittando con sottile abilità del varco lasciato aperto dall'indecisione di Neruda, il quale nella *Prefazione* invita un immaginario regista a «inventare situazioni e oggetti fortuiti, costumi e scenografie»,²⁹ pur subito dopo smentendosi e dando una serie di indicazioni piuttosto precise.

Eliminando completamente l'apparato delle didascalie originali, Chéreau inventa una nuova azione teatrale, «une histoire qui était audessus de l'histoire de Murieta»³⁰ e che diventa il contesto significante entro cui è narrata l'epopea del bandito. L'azione nasce dall'incontro fra due gruppi umani agli antipodi – una compagnia di music-hall di provincia e un gruppo di operai e contadini cileni – e dalla dialettica relazionale che viene scatenata fra i due gruppi dal mezzo teatrale. È uno schema dicotomico, su cui Chéreau aveva già basato le sue prove precedenti.³¹

«Povera umanità di teatro», abitata da un fondo di tristezza costante, la compagnia capitanata dal Poeta mette in scena di fronte ai cileni le gesta di Murieta (fig. 1), utilizzandole come pretesto per rappresentare numeri di bravura, in «una chiesa sconsacrata ormai destinata ad altro uso, un luogo vuoto, utilizzabile per riunioni e meetings [...] in un Cile un po' immaginario intorno al 1948/50».³² I proletari cileni assistono allo spettacolo montato sulla pedana, prima con diffidenza e timidezza,

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Cfr. Claudio Capitini, *A fianco di Chéreau* cit., p. 614. Durante le prove Chéreau ricorse quindi spesso a un'analisi del testo in chiave dialettico-brechtiana, per smontare l'enfasi celebrativa di Neruda e condurre gli attori verso una diversa concezione dei personaggi.

²⁹ Pablo Neruda, *Prefazione*, in *Splendore e miseria di Joaquín Murieta*, trad. it. V. Bodini, Einaudi, Torino 1970, p. 9. Il poeta dimostra incertezza anche nei confronti del genere di riferimento: definisce *Murieta* «un oratorio insurrezionale» (genere che però non prevede messinscena), «una tragedia» scritta «anche in maniera giocosa», poi «un melodramma, un'opera e una pantomima».

³⁰ Chéreau intervistato da Jo Escoffier, «Comment j'ai traduit Neruda sur scène» cit.

³¹ Si veda Bernard Dort, *Patrice Chéreau ou le piège du théâtre*, in *Théâtre réel*, Éditions du Seuil, Paris 1971, pp. 104-111.

³² Patrice Chéreau, *Spunto per l'adattamento* cit.

poi con curiosità e iniziative personali. Via via che i numeri si susseguono e che l'effetto distorsivo fra la tragica vicenda raccontata e il registro frivolo e dissacrante del music-hall aumentano, i cileni riconoscono nelle ingiustizie e nelle sofferenze cantate dagli attori la propria storia e decidono di riprendersi il proprio eroe. Guidati dalla Madre, essi travolgono gli attori, interrompono il music-hall, smantellano la pedana e prendono in mano lo spettacolo, in un'improvvisazione agit-prop,³³ che diventa gradualmente più sicura, fino a inglobare alcuni membri della compagnia. Usurpati della ribalta, gli altri attori si trasformano in storditi spettatori, mentre il Poeta entra in crisi. Inventato «un uso necessario del teatro, praticandolo da dilettanti», nel finale i proletari cileni decidono di impegnarsi in prima persona nella lotta e partono «per propagare di villaggio in villaggio la storia esemplare di un grande militante»,³⁴ portando con sé i clowns, alcuni attori e anche il Poeta. Lo spettacolo si chiude con i comici rimasti sulla scena vuota, che riprendono a provare i loro numeri, mentre uno di loro intona la celebre aria «Vissi d'arte, vissi d'amore, non feci mai male ad anima viva» dalla *Tosca*.³⁵



Fig. 1. Il music-hall. Si riconoscono a sinistra Carmen Scarpitta e a destra Ferruccio Soleri e Gianfranco Mauri (© Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa)

³³ Agit-prop è il termine che Chéreau usa nell'intervista con Escoffier, avendo forse già in mente il successivo *Toller*. Durante le prove, il regista si era invece riferito al più esplosivo, perché contemporaneo, Teatro Campesino di Luis Valdez, che egli doveva avere visto al Festival di Nancy nel 1969.

³⁴ Patrice Chéreau, *Spunto per l'adattamento* cit.

³⁵ Chéreau commenta così la scelta dell'aria: «c'était la seule chose que les comédiens pouvaient dire à la fin pour se justifier de faire du théâtre», in Jo Escoffier, «*Comment j'ai traduit Neruda sur scène*» cit.

L'idea della chiesa sconsacrata – con cui sono risolti i diversi luoghi dell'azione immaginati da Neruda: il porto di Valparaiso, la nave, la taverna El Fandango, la vastità della California – deriva dalla suggestione esercitata su Chéreau da *Bežin Lug (Il prato di Bežin)*,³⁶ film incompiuto di Ejzenštejn, dei cui frammenti superstiti alla fine degli anni Sessanta erano stati effettuati recupero e ricomposizione in un montaggio ideale. Il rapporto con il film diventa particolarmente pregnante nella scena in cui i proletari cileni si appropriano della ribalta. Come nel film i contadini russi saccheggiano la chiesa (nella quale si erano rifugiati i sabotatori del kolchoz), senza violenza, ma con una «pienezza dell'essere» che esprime «riso, gioia, superamento della distanza che quegli oggetti sacri imponevano al fedele»,³⁷ così i cileni s'impossessano degli arredi e dei paramenti sacri che trovano nella chiesa sconsacrata e li utilizzano a mo' di attrezzatura teatrale. Il riverbero di spunti cinematografici è un elemento fondante della poetica registica di Chéreau, fin dai suoi primi spettacoli, ma per *Murieta* andrà considerato in sovrappiù il fatto che sicuramente egli aveva visto pochi mesi prima l'*Orlando furioso* di Ronconi, che aveva debuttato a Spoleto a breve distanza della sua *Italiana in Algeri*. Certo il grandioso effetto della rappresentazione teatrale all'interno della chiesa sconsacrata di San Nicolò non doveva essergli sfuggito.

L'intervento complessivo, a livello di scrittura scenica, è dunque notevole, come del resto è frequente nello stile del primo Chéreau (similmente si era comportato, per esempio, ne *l'Affaire de la rue de Lourcine*). Molto meno invasivo appare, in rapporto, il trattamento della tessitura verbale del testo. Di esso sono rispettate in genere sia la fabula, sia la lingua, per cui la poesia di Neruda appare nella sostanza intatta, benché trascurata.³⁸ L'analisi del copione annotato³⁹ permette di constatare come siano state seguite due direttive principali: l'eliminazione dei Cori (proble-

³⁶ Lo spiega Chéreau durante le prove (cfr. Claudio Capitini, *A fianco di Chéreau* cit., pp. 799-800).

³⁷ Alessio Scarlato, *Un film sovietico: Il prato di Bežin*, in «Fata Morgana», 18 (2012), p. 117. Va notato a margine che *Il prato di Bežin* fonda l'azione narrativa sul conflitto tra un figlio (giovane pioniere della collettivizzazione) e un padre (antibolscevico), un tema centrale negli anni di contestazione. Su questo film, si veda anche Cfr. Gian Piero Piretto, *Un prato di non facile lettura: Bežin Lug di Sergej Ejzenštejn*. in «eSamizdat», 2-3 (2005), pp. 181-189 (<[http://esamizdat.it/rivista/2005/2-3/pdf/piretto_temi_ris_eS_2005_\(III\)_2-3.pdf](http://esamizdat.it/rivista/2005/2-3/pdf/piretto_temi_ris_eS_2005_(III)_2-3.pdf)>).

³⁸ I rari interventi sulla lingua sono volti a maggiore dicibilità e cantabilità scenica o, ancora, ad attenuare il lessico di sapore folklorico (ad esempio, «sombbrero» diventa «cappello»).

³⁹ L'ASPT conserva tre copie dattiloscritte del copione di *Splendore e morte di Joaquín Murieta* (nella traduzione di Bodini). Una copia è pulita e completa (si tratta di 75 fogli stampati solo sul recto), mentre le altre due (una delle quali appartenuta ai direttori di scena Giancarlo Fortunato e Alessio Leban) portano evidenti segni d'uso. Alcuni dei 75 fogli originari mancano oppure sono stati spostati e inseriti in un'altra posizione, a volte limitandosi al ritaglio delle battute di interesse. Alcune aggiunte sono inserite su un foglio di carta a quadretti manoscritto in pennarello blu. Le cancellature e le annotazioni sul copione appartengono a due diverse grafie: una prima ordinata in pennarello nero o blu (aggiunge una M maiuscola rossa per identificare i pezzi musicali) e una seconda, confusa e frettolosa

Uno spettacolo esemplare: *Splendore e morte di Joaquín Murieta*

matici, come si è accennato, dal punto di vista scenico) con la redistribuzione delle loro battute fra i personaggi (fig. 2) e la ristrutturazione dell'intreccio attraverso lo spostamento di alcune scene. L'adattamento della messinscena in due tempi "cuce" l'originaria frammentazione in un prologo e sei quadri indipendenti. Inserimenti, spostamenti e tagli importanti riguardano soprattutto la parte iniziale,⁴⁰ il terzo quadro (*El Fandango*), riorganizzato in un crescendo spettacolare, e il finale.⁴¹

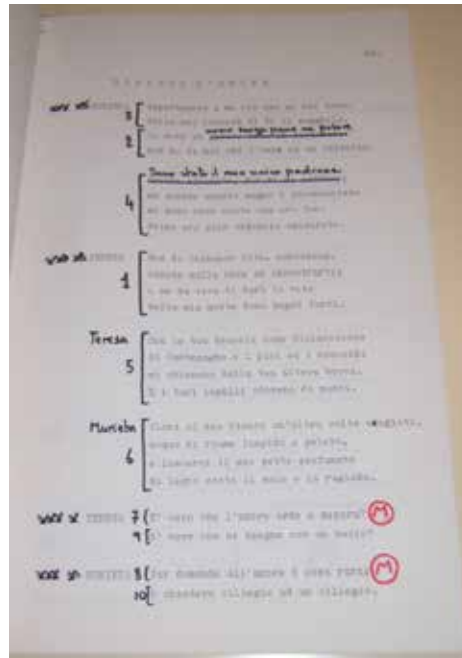


Fig. 2. Il copione annotata. II Quadro, Dialogo d'amore tra Murieta e Teresa (Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa)

in biro blu. Sono infine conservati anche tre fogli sciolti, che riportano la numerazione dei comandi del direttore di scena.

⁴⁰ Il *Prologo* è dilatato in senso esplicativo con l'introduzione dell'*Antecedente* in prosa. Sono anticipati in apertura il Coro commemorativo finale e il discorso della testa di Murieta, in cui l'eroe chiede a Neruda di cantarlo.

⁴¹ Chéreau introduce il brano *Ode solare all'esercito del popolo*, tratto dal poema nerudiano *La Spagna nel cuore* e lascia le ultime battute dello spettacolo allo scambio tra Tre-Dita e Reyes (originariamente nel quinto quadro), nel corso del quale quest'ultimo si convince definitivamente a seguire Murieta.

«Mettere in situazione» il testo

Quando giunge al Piccolo, Chéreau conosce già bene e ama il teatro, il cinema e l'arte italiani.⁴² La situazione produttiva è invece per lui una novità:

Comment allait-il se sentir à l'aise – si chiede Bernard Dort –, lui qui, à l'exception de *L'Italienne à Alger* [...] n'avait jamais travaillé qu'avec sa propre équipe, dans un théâtre, dans une institution théâtrale comme le Piccolo Teatro?⁴³

Non solo Chéreau riuscirà a sentirsi a suo agio e a realizzare un bellissimo spettacolo, ma – e questo è, a mio avviso, il vero segreto del successo – lo farà entrando in piena sintonia con l'équipe italiana, sapendo assumersi il rischio di renderla parte attiva del processo creativo, piuttosto che esecutrice di un progetto predeterminato.

Studiato con profondità e rigore il testo,⁴⁴ concepiti insieme a Richard Peduzzi e a Jacques Schmidt lo spazio scenico e i costumi, Chéreau arriva alle prove con le idee chiare su ciò che vuole ottenere da *Murieta* e su quale mezzo concentrarsi per ottenerlo. Egli intende utilizzare il dispositivo metateatrale in chiave leggera e degradata, sfruttando sia riferimenti precisi presenti nel testo,⁴⁵ sia una propria consolidata predilezione per il mezzo del teatro nel teatro (che ritroviamo in *Le prix de la révolte au marche noir*, o ancora, ne *L'Italiana in Algeri*).⁴⁶ Sono invece tutti da creare i personaggi della compagnia di music-hall e i popolani, le loro relazioni e la coerenza drammatica della nuova storia che nasce dall'incontro fra i due gruppi e che funziona come una sorta di sottotesto stanislavskijano. La tesi in presa diretta di Capitini, l'intervista rilasciata da Chéreau a Escoffier qualche mese dopo la prima e la testimonianza di Antonio Attisani, da me recentemente raccolta, esprimono punti di vista e dimensioni temporali diversi, che ci permettono di entrare nell'officina delle prove (fig. 3).

⁴² Certo, «la rencontre de Chéreau et de l'Italie n'est pas fortuite» (Gilles Sandler, *Chéreau au Piccolo*, in «La Quinzaine littéraire», 16-31 maggio 1970).

⁴³ Bernard Dort, *Chéreau au Piccolo* cit.

⁴⁴ Dalla tesi di laurea di Capitini si evince che Chéreau partì dalla traduzione Bodini, ma tenne conto anche delle due edizioni originali in lingua spagnola e della traduzione in francese di Guy Suarès (Gallimard, Paris 1969). Essenziale fu l'aiuto dell'assistente alla regia, Enrico D'Amato, per comprendere le sfumature della lingua italiana, che pure il regista riuscì a imparare molto bene.

⁴⁵ Si pensi alla didascalia iniziale, che dice: «Il Coro e tutti i personaggi entrano come in una presentazione circense» o al terzo quadro, che si svolge in una taverna, *El Fandango*, in cui si alternano su di un palcoscenico le esibizioni di tre cantanti e i cori degli ubriachi.

⁴⁶ Nel 1969 Chéreau aveva diviso il pubblico del Festival dei due Mondi di Spoleto, facendo principiare *L'Italiana in Algeri* con un prologo recitato estraneo all'opera di Rossini. L'epilogo (che avrebbe dovuto mettere in scena la lapidazione del regista stesso) fu eliminato a ridosso della prima; cfr. Giorgio Polacco, *Scandalo a Spoleto. Rossini si è "allungato"*, in «La Stampa», 3-4 luglio 1969 e Laura Bargagna, *Vigilia di battaglia a Spoleto per una "dissacrazione" di Rossini*, in ivi, 3 luglio 1969.



Fig. 3. Chéreau durante le prove nella sala di via Rovello (© Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa)

Divisi gli attori della compagnia – formata in buona parte da Grassi⁴⁷ – nei due gruppi dei comici e degli operai, durante le prime letture a tavolino, Chéreau stabilisce ruoli e battute, secondo la capacità individuale degli attori di appropriarsene, seguendo una strategia che adotterà poco dopo anche in *Toller*.⁴⁸

Per dare spessore teatrale e credibilità scenica ai personaggi ellittici di Neruda e a quelli nuovi generati dal sottotesto, la compagnia è invitata a «mettre en situation, de façon réaliste, tout ce que Neruda disait»,⁴⁹ durante un lento e minuzioso lavoro a tavolino. Aprendosi al contributo degli attori come mai aveva fatto prima, Chéreau

⁴⁷ È difficile ricostruire oggi come venne composto il cast, che solo in parte fu il frutto di un lavoro congiunto. Chéreau mirava a lavorare con «acteurs d'horizons différents» (Colette Godard, *Le Voyage en Italie* cit., p. 79) e scelse sicuramente gli interpreti dei Travestiti (Remy Germain, Mauro Bronchi, Giorgio Montana) e probabilmente Attisani.

⁴⁸ Molto prezioso è in questo caso il ricordo di Franco Branciaroli. Scritturato come comparsa in *Toller*, alla ricerca di una realizzazione concreta della propria vocazione teatrale, egli è destinato a conquistare più ruoli e a “scalare” la locandina durante le prime prove, allorché Chéreau «faceva leggere tutte le parti a tutti» (*Intervista a Branciaroli Franco di Cavaglieri Livia, Genova, 24 ottobre 2016*, Collezione Ormete, ORMT-06c). Anche Gian Maurizio Fercioni, allora assistente di Peduzzi (si occupava della parte tecnica: disegnava le piante, gli alzati e i particolari costruttivi) ricorda come le prime letture fossero un momento essenziale, durante il quale Chéreau «chiedeva [...] la lettura pulita, senza toni, senza indicazioni drammaturgiche. Lui voleva sentire le voci, nella normalità più assoluta, nella banalità più assoluta – e io lo trovo geniale – perché proprio lì poi cominci ad arare, cominci a lavorare, però devi capire che terreno hai» (*Intervista a Fercioni Gian Maurizio di Cavaglieri Livia, Milano, 29 ottobre 2016*, Collezione Ormete, ORMT-06d).

⁴⁹ Chéreau intervistato da Jo Escoffier, “Comment j’ai traduit Neruda sur scène” cit.

«ingloba gli attori nella ricerca delle soluzioni»⁵⁰ e con loro cerca di riempire «i buchi» di un testo, ove «manca tutto ciò che interpretativamente è nel fondo».⁵¹ In quella che Attisani ha ricordato come una sorta di «drammaturgia collettiva», la creazione dello spettacolo avviene a partire da continue «proposte di lavoro»⁵² che Chéreau porge agli attori ancora durante la fase delle prove in palcoscenico, man mano che conosce e comprende le singole personalità attoriche e le relazioni stabilitesi internamente alla compagnia.⁵³ Tutto quanto avviene in prova è registrato da Chéreau su un quadernone: lettura e discussione degli appunti sono lo strumento di lavoro e verifica quotidiana con cui iniziano le giornate di lavoro.⁵⁴

Per il teatro di via Rovello è un metodo davvero inusuale, che lascia lo spettacolo aperto fino a ridosso del debutto⁵⁵ e mette in crisi alcuni attori, permettendo ad altri di emergere. È significativo constatare che Ferruccio Soleri, già celebre all'epoca come Arlecchino strehleriano, si ricordi che Chéreau dirigesse le prove prevalentemente in francese – quando in verità Chéreau le dicesse sostanzialmente in italiano. Soleri faticò a interpretare il clown Reyes e la sua memoria testimonia un incontro con il regista forse mai davvero avvenuto in profondità.⁵⁶ Al contrario, Antonio Attisani, allora appena diplomato alla scuola del Piccolo, ebbe con Chéreau un rapporto molto intenso, quasi un ‘corpo a corpo’, fatto allo stesso tempo di litigi e complicità. Per lui, assai politicizzato (faceva parte del gruppo di attori che avevano occupato il teatro da febbraio a marzo 1969), si trattò di un arricchimento inaspettato, dove ‘il momento del quadernone’ si opponeva simbolicamente al metodo strehleriano.

⁵⁰ Claudio Capitini, *A fianco di Chéreau* cit., p. 355.

⁵¹ Chéreau citato in ivi, p. 347.

⁵² «Proposta di lavoro» è l'espressione che Chéreau utilizzava più frequentemente – così riporta Capitini – per stimolare gli attori a creare a partire dalla sua idea registica.

⁵³ Chéreau dice a Capitini: «Anche se sanno che tutti hanno un personaggio, ci deve essere un sottofondo, *nei buchi si deve vedere il fondo della persona* ingaggiata a fare la parte richiesta [...]», (ivi, p. 461, sottolineatura nell'originale).

⁵⁴ Attisani ricorda con estremo piacere questo metodo di lavoro, che rappresentò per lui un vero e proprio «salto di qualità nel lavoro teatrale» rispetto ai registi incontrati fino a quel momento. Cfr. *Intervista ad Attisani Antonio di Cavaglieri Livia, Torino, 6 gennaio 2016*, Collezione Ormete, ORMT-06b, in <<http://patrimoniatorinale.ormete.net/wp-content/uploads/2017/09/Intervista-a-Attisani-Antonio-03-00.35.16-00.30.53.mp3>>.

⁵⁵ Per esempio, la scena di preludio al finale (durante la quale Attisani recitava l'*Ode solare all'esercito del popolo*) fu risolta solo il pomeriggio della generale, grazie allo spunto portato dall'attore e rappresentato dall'immagine di un carnevale messicano, pubblicata su «Popular Photography» (fig. 4).

⁵⁶ Cfr. *Intervista a Soleri Ferruccio di Cavaglieri Livia, Milano, 4 ottobre 2016*, Collezione Ormete, ORMT-06a. La difficoltà di Soleri è emersa anche nei colloqui con gli altri testimoni.



Fig. 4. Antonio Attisani recita l'*Ode solare all'esercito del popolo*. In basso, in prima fila: Ferruccio Soleri, Tino Schirinzi, Anna Maestri. Dietro: Gianfranco Cifali, Maurizio Micheli (© Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa)

«Brusquement, j'ai eu l'impression de m'épanouir dans tous le sens du terme»⁵⁷

Arrivare a uno spettacolo compiuto da una scrittura scenica così articolata in poco più di un mese di prove con attori sconosciuti in una lingua straniera fu un azzardo notevole, che Chéreau riuscì a vincere sfruttando la situazione produttiva del Piccolo Teatro.

Anzitutto, la plasmabilità⁵⁸ degli attori. Alla domanda di Escoffier: «Auriez-vous envie de remonter cette pièce avec des acteurs français?», Chéreau risponde negativamente e spiega come

[...] l'histoire qui en est sortie [...] est sorti parce que c'étaient ces acteurs-là, des acteurs qui savaient chanter, qui savaient inventer une poésie de clowns, parce qu'il y avait aussi des acteurs qu'on avait fait venir directement des variétés. Donc, à partir

⁵⁷ Chéreau intervistato in Michel Bataillon, *Un défi en province. Chéreau 1972-1982*, Marval, Paris 2005, p. 41.

⁵⁸ Per spiegare le potenzialità della compagnia in un'ottica di adattabilità, Attisani utilizza la terminologia della *compagnia all'antica italiana* («Quindi eravamo tutta una compagnia di promiscui, non <c'era> né il tragico né il comico. Salvo Giustino Durano, che era un attore brillante, di operetta [...]»); cfr. *Intervista ad Attisani* cit., 00:29:28 - 00:29:41, in <<http://patrimoniaire.ormete.net/wp-content/uploads/2017/09/Intervista-a-Attisani-Antonio-02-00.29.27-00.30.53.mp3>>.

d'acteurs français, il faudrait refaire une toute autre histoire. Qui serait sans doute beaucoup moins drôle.⁵⁹

Dell'attore italiano Chéreau ama e sfrutta quella natura di saltimbanco,⁶⁰ quella immediata plasmabilità, che gli verranno poi in odio al rientro in Francia (nonostante alcune grandi affinità con gli attori conosciuti in Italia, che saranno coinvolti nel *Massacre à Paris* e in altri spettacoli). Egli dirà poi, a proposito dell'attore italiano: «il suo apparente estro, la sua facilità a essere plasmato andavano perfettamente d'accordo con la mia impazienza di regista; ma oggi mi sembra di vedere chiaramente che tutto questo è andato a scapito dell'approfondimento del lavoro».⁶¹

Ancora due fattori non trascurabili, derivanti dalla tradizione del Piccolo, contribuiscono all'intima coerenza di uno spettacolo nato a partire da un testo che Chéreau non amava e che viene reinventato nella situazione descritta. Anzitutto, sulla scorta dell'allestimento cileno che aveva previsto la composizione di un'apposita partitura, *Murieta* è innervato dalle musiche originali realizzate da Fiorenzo Carpi, «il fondatore, in Italia, della musica di scena nel teatro di regia».⁶² Tra Chéreau e Carpi si stabilisce una sintonia profonda, che viene registrata da Capitini («la musica stessa sembra fatta su misura per le sue idee e il suo sentire»)⁶³ e ricordata dalla testimonianza di Giovanni Soresi, allora direttore della sala di via Rovello, incaricato da Grassi di seguire le prove dello spettacolo.⁶⁴ Lavorare in un teatro che esprimeva la

⁵⁹ Chéreau intervistato da Jo Escoffier, «*Comment j'ai traduit Neruda sur scène*» cit.

⁶⁰ Cfr. Emile Copfermann, *La mousse, l'écume. Entretien avec Patrice Chéreau*, in «Travail théâtral», 11 (1973), pp. 13-14.

⁶¹ Chéreau intervistato nel 1978 da Maria Grazia Gregori, *Il signore della scena. Regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 185. Si veda anche l'intervista di un anno precedente condotta da Quadri, ove Chéreau afferma, a proposito degli attori italiani: «li trovo tremendi, non c'è ne è uno da salvare» e prosegue dicendo che la parola italiana «recitare è oscena, non si può dire così, è l'unica lingua in cui si dice così, recitare, in tutte le lingue si dice giocare, jouer, spielen, play, oppure fare l'attore, ma recitare è un vocabolo assurdo» (in Franco Quadri, *Tradizione e ricerca. Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene*, Einaudi, Torino 1982, p. 113). Nella stessa intervista il regista nota come il suo primo spettacolo in Francia al ritorno dall'Italia (*Le Massacre à Paris*) non fosse stato costruito sugli attori, forse proprio per implicita reazione all'esperienza precedente.

⁶² Davide Verga, *Musiche di scena e teatro di regia. Fiorenzo Carpi e gli spettacoli goldoniani di Giorgio Strehler*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Milano, a. a. 2011-12, p. 8. Ringrazio l'autore per avermi segnalato la mole inconsueta del faldone intitolato a *Murieta* nell'archivio musicale del teatro, fatto che indica anche a livello documentario quanto la musica fu una componente importante e necessaria dello spettacolo.

⁶³ Claudio Capitini, *A fianco di Chéreau* cit., p. 454. Chéreau aveva accennato ai «rinforzi» che si aspettava dalla parte musicale nell'intervista condotta da Emilio Pozzi, *Il ribelle cileno studiato a tavolino*, in «Il Giorno», 1 aprile 1970. Inoltre, Capitini documenta come Chéreau avesse provato personalmente tutte le coreografie dei numeri del music-hall.

⁶⁴ «Gli piaceva tantissimo la musica, si era innamorato di Fiorenzo, che era uno dolcissimo, che però non parlava, si esprimeva solo attraverso la musica o fischiando». *Intervista a Soresi Giovanni di Cavaglieri Livia*, Milano, 25 ottobre 2016, Collezione Ormete, ORMT-06e.

particolarissima tradizione di un compositore stabile ha rappresentato per Chéreau, regista molto attento alla componente musicale e sonora dei suoi spettacoli, una nuova opportunità particolarmente significativa. In secondo luogo, in via Rovello, Chéreau trova delle risorse eccezionali fra i tecnici del teatro, un'équipe di grandi artigiani, che egli ha ammirato in modo incondizionato. È attraverso di loro che il regista francese prende possesso definitivamente, dopo averlo ammirato come spettatore e riprodotto come dilettante,⁶⁵ del mestiere di Strehler e della sua grammatica scenica e luministica («le scenografie pulite, orizzonti, poche cose, fondali ben tesi»⁶⁶), reintegrandola all'interno della propria concezione scenica.

Contro Neruda e oltre Strehler

Lo Splendore e morte di Joaquín Murieta messo in scena da Chéreau è, in ultima analisi, altra cosa rispetto al testo di Neruda, il quale pure non disconobbe l'operazione milanese.⁶⁷ Chéreau non rifiuta la commissione di Grassi, ma rifiuta il testo stesso. Come molti suoi coetanei di analogo sentire politico, egli non è per nulla tenero nei confronti del passato stalinista del personaggio pubblico Pablo Neruda e mira a mettere in luce nello spettacolo le debolezze, le incongruenze, del personaggio del Poeta, adombrandovi Neruda stesso. La convinzione di fondo è che a Neruda poco importi di Murieta e della sua valenza di simbolo rivoluzionario. La leggenda di Murieta è piuttosto per l'intellettuale cileno un mero strumento per attivare la propria ispirazione poetica e realizzare ciò che solo veramente gli interessa, la propria poesia.⁶⁸

Chéreau ricambia Neruda con la stessa moneta, utilizzando *Murieta* per dire – come abbiamo visto – «deux ou trois choses que j'avais envie de dire» e cioè per riflettere su ciò che gli sta a cuore, a partire dal fallimento dell'esperienza di Sartrouville e dal percorso intrapreso con la messinscena di *Le Prix de la révolte au marché noir*: «un discours sur notre métier», sur «la difficulté de faire du théâtre».⁶⁹

⁶⁵ «J'ai aspiré beaucoup de choses de Strehler, pour m'en défaire, probablement aussi. [...] la science du théâtre, le sens de la lumière, le sens du plateau qui m'ont influencé», Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, Skira-Flammarion, Louvre Editions, Paris 2010, p. 165. Cfr. anche Dort, *Patrice Chéreau ou le piège du théâtre* cit., p. 105.

⁶⁶ Intervista citata con Fercioni. La tesi di Capitini contiene un lungo e interessante colloquio con l'elettricista Mino Campolmi, che curò le luci dello spettacolo. Vi è riprodotto uno schizzo della scenografia (firmato Chéreau e datato 25.2.70), che il regista mostrò al tecnico per impostare il lavoro.

⁶⁷ Si veda l'intervista a Neruda di Arturo Lazzari, *Oro e sangue nella coscienza di Nixon*, in «L'Unità», 15 maggio 1970.

⁶⁸ Cfr. Claudio Capitini, *Dare contro a Neruda*, in *A fianco di Chéreau* cit., p. 338-344. Attisani ha confermato l'antipatia provata da Chéreau (e da lui stesso) sia per il testo, sia per l'autore (cfr. *Intervista ad Attisani* cit., in <<http://patrimonioreale.ormete.net/wp-content/uploads/2017/09/Intervista-a-Attisani-Antonio-01-00.09.10-00.12.53.mp3>>).

⁶⁹ Chéreau intervistato da Jo Escoffier, «*Comment j'ai traduit Neruda sur scène*» cit.

La chiave di lettura che ci offre il regista nel *Programma di sala* parla in particolare dei «difficili problemi di un teatro politico per il popolo, dell'uso corretto di uno schema storico concreto da porre in termini di classe». ⁷⁰ Questa lettura è resa evidente dal finale dello spettacolo, dove – attraverso l'immagine dei cileni trasformati in attori e rivoluzionari – egli materializza sul palcoscenico la convinzione espressa sulla carta nell'articolo *Une mort exemplaire*, cioè che un vero teatro popolare «échappe précisément aux servitudes de l'Art» e che non può che essere un teatro di non professionisti, che emerge des «événements eux-mêmes». ⁷¹

Tuttavia c'è anche dell'altro. *Murieta* comincia con una lunghissima scena muta, «silenziosa fino al malessere», ⁷² in cui nella chiesa sconsacrata, teatro di tutta la vicenda, arrivano alla spicciolata gli attori del music-hall, posano le loro ceste e valigie e iniziano a provare i loro numeri (fig. 5). È una sequenza assente nel testo di Neruda, ma ben presente nella memoria di Chéreau e degli spettatori: è l'arrivo dei comici alla Villa della Scalogna – un riferimento voluto ed esplicito alla regia di Strehler dei *Giganti della montagna*, l'ultimo allestimento creato prima di abbandonare il Piccolo.



Fig. 5. La compagnia di music-hall all'inizio dello spettacolo (© Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa)

⁷⁰ Patrice Chéreau, *Spunto per l'adattamento* cit.

⁷¹ Cfr. Patrice Chéreau, *Une mort exemplaire* (1969), in Odette Aslan, a cura di, *Chéreau*, cit., pp. 92-97.

⁷² Claudio Capitini, *A fianco di Chéreau* cit., p. 320.

La citazione non è una novità nello stile del giovane Chéreau. Regista-autodidatta e spettatore vorace, Chéreau «a voulu dès sa première mise en scène inventer un passé à son geste artistique, se choisissant des racines théâtrales, se dotant [...] d'une généalogie plus ou moins rêvée». ⁷³ Se in questa genealogia Strehler ha un posto significativo, qui mi preme mettere in rilievo come, appena arrivato al Piccolo, Chéreau cominci proprio da dove il regista triestino aveva terminato, riagganciandosi al lavoro del maestro attraverso un'azione scenica, la cui profondità di piani va – mi pare – oltre l'omaggio e il riconnettersi a una tradizione. La mia ipotesi interpretativa è che Chéreau utilizzi la citazione per aprire un dialogo, con il maestro assente, proprio sulla «difficulté de faire du théâtre», al nocciolo di questo spettacolo e, in fondo, alle radici del malessere dello stesso Strehler. Il Poeta, che alla fine deciderà di seguire la compagnia dei cileni, non è solo immagine di Neruda, tentato dalla poesia rivoluzionaria, ma – in quanto Poeta-capocomico ⁷⁴ – evoca anche Giorgio Strehler, che, lasciando il Piccolo, aveva creato il Gruppo Teatro Azione, cioè una cooperativa teatrale che si rifaceva latamente a un approccio *intervenant*, dal giovane regista già sperimentato e – possiamo dire – ‘superato’. ⁷⁵ Se questa lettura è legittima, allora nel *Murieta* di Chéreau c'è anche un'assunzione di responsabilità, quella di chi si trova ora su quello stesso palcoscenico che aveva visto l'annientamento della carretta dei comici. Che sia il vecchio ed estenuato teatro dei lustrini del music-hall (che tornerà in *Lulu*) o l'agit-prop rivoluzionario con tutte le sue contraddizioni e ambiguità irrisolte (che tornerà in *Toller*), Chéreau sembra anzitutto dire che, all'interno delle istituzioni, teatro si fa e si continuerà a fare, esprimendo una consapevolezza istintiva della “utile futilità” della scena: «c'est le théâtre qui a provoqué les ouvriers à refuser la représentation et à choisir l'action. Dans leur décision de transformer le monde, l'art a eu quelque chose à faire». ⁷⁶

Splendore e Morte di Joaquín Murieta di Pablo Neruda

Traduzione: Vittorio Bodini

Adattamento e regia: Patrice Chéreau

Scene: Patrice Chéreau, Richard Peduzzi

⁷³ Anne-Françoise Benhamou, *Utilité et futilité: théâtre politique et théâtre d'art* cit., p. 76.

⁷⁴ Così viene chiamato più volte il Poeta durante le prove; si veda Claudio Capitini, *A fianco di Chéreau* cit.

⁷⁵ Si veda appunto il lucido e sofferto saggio *Une mort exemplaire* poc'anzi citato. Le note che Chéreau scrisse su *Toller* sembrano confermare una distanza conscia da Strehler, almeno per quanto concerne la dimensione politica (cfr. Julien Centrès, *Mettre en scène la révolution* cit., nota 7). La lontananza fra i due, sul piano ideologico e politico, è un tema di riflessione anche nelle testimonianze di Attisani, Branciaroli e Fercioni.

⁷⁶ Bernard Dort, *Chéreau au Piccolo* cit.

Costumi: Jacques Schmidt

Musica: Fiorenzo Carpi

Luci: Mino Campolmi

Direzione d'orchestra: Roberto Negri

Regista assistente: Enrico D'Amato - Assistente alla regia: André Ruth Shammah

Con:⁷⁷ Marcello Tusco [Luciano Alberici] (il Poeta). Gli attori del music-hall: Carmen Scarpitta [Marina Bonfigli] (la Prima attrice), Giustino Durano [Fiorenzo Fiorentini] (il Cavaliere Imbroglia), Giampiero Fortebraccio (l'Attor giovane), Gianfranco Mauri [Tino Schirinzi] (il Clown Tre Dita), Ferruccio Soleri (il Clown Reyes), Teresina Cavallari (La Caratterista), Lea Barsanti (la Seconda donna), Mary Afi (la Cantante negra), Remy Germain, Mauro Bronchi, Giorgio Montana (i Travestiti), Costantino Carrozza (il Cantante), Renzo Fabris (il Fantasia), Francesco Massa (il Suonatore ambulante), Perla Dalla Tana (la Bambina). I cileni: Anna Maestri (la Madre), Mauro Dall'Ava (il Bambino), Antonio Attisani, Piero Domenicaccio, Guerrino Crivello [Maurizio Micheli], Roberto Colombo, Gianfranco Cifali (gli Operai)

Debutto: Milano, Piccolo Teatro, 10 aprile 1970

Ripresa: Roma, Teatro Eliseo, 2 ottobre 1970. Tournée (fino al 27 gennaio 1971): Firenze (Teatro della Pergola), Genova (Politeama genovese), Lecco, Bergamo (Teatro Donizetti), Bologna (Teatro Duse), Ferrara (Teatro Comunale), Modena, Pisa, Prato, Parma, Padova (Teatro Verdi), Milano (Piccolo Teatro), Ivrea, Torino (Teatro Carignano), Lugano.

I testimoni intervistati

Cognome, nome	Anno di nascita	Coinvolgimento con Chéreau al Piccolo Teatro	Professione attuale	Data dell'intervista
Attisani, Antonio	1948	<i>Splendore e miseria di Joaquín Murieta</i> : operaio cileno che interpreta il personaggio di Murieta	Professore di Discipline dello Spettacolo	6 ottobre 2016
Branciaroli, Franco	1947	<i>Toller</i> : Engelhofer, comandante dell'Armata rossa; Guardia bianca	Attore	24 ottobre 2016

⁷⁷ Sono indicate con [] le sostituzioni avvenute nella ripresa della stagione successiva al debutto.

Uno spettacolo esemplare: *Splendore e morte di Joaquín Murieta*

Fercioni, Gian Maurizio	1946	<i>Splendore e miseria di Joaquín Murieta:</i> uditore; <i>Toller:</i> realizzatore delle maschere; <i>Lulu:</i> assistente alla scenografia	Scenografo e tatuatore	29 ottobre 2016
Soleri, Ferruccio	1929	<i>Splendore e miseria di Joaquin Murieta:</i> il clown Rejes	Attore	4 ottobre 2016
Soresi, Giovanni	1948	Direttore di sala	Consulente di marketing dello spettacolo dal vivo	25 ottobre 2016

Carmelo Bene e Carlo Sini: la resa dei conti con il linguaggio

Cosmologia e semiologia

Sergio Fava

Carlo Sini e Carmelo Bene rappresentano, nel Novecento italiano, l'unico "aristocratico" invito al pensiero a non arenarsi nella sua costitutiva aporia. La loro straordinaria Opera inizia solamente nel momento in cui il linguaggio, nella sua *relazione* con presunte *cose-oggetto*, entra in cortocircuito.

Un tentativo estremo, da ultimi fenomenologi (o sarebbe meglio dire fenomenografi?), di dis-dire l'indicibilità del fenomeno e di dire il *phainesthai*. L'Immediato diceva Carmelo, mutuandolo anche dall'amico Giorgio Colli. Siderale distanza e assoluta estraneità a ogni storico della filosofia e a ogni attore di teatro. «Cavalcare il dorso della tigre», diceva Friedrich Nietzsche del suo stesso pensiero e infatti Nietzsche è il fondamento comune davvero imprescindibile di queste formidabili macchine pensanti: la loro Opera rimane inavvicinabile per lo studioso che non ha metabolizzato il grande tedesco. Incomprensibile e inutile come esercizio fenomenologico (an-archico in senso appunto siniano), se non se ne coglie l'autentica *quaestio disputata*, ovvero quella del Cratilo platonico: *chi nomina cosa?*

L'uomo non può dire la verità perché il linguaggio, la grande superstizione dei metafisici, non dice la cosa, la cosa in sé, perché questa non c'è. F. N.

Esuli e drammaticamente inattuali nella tiepida, accogliente rete fognaria della cultura contemporanea, Carlo Sini e Carmelo Bene testimoniano, da martiri appunto, il capitombolo rovinoso della nostra tradizione di pensiero che peraltro sorvolano con sguardo d'aquila e istinto lirico autenticamente rinascimentale. Istinto da combattenti nati.

Ciò di cui parliamo, accadendo nel suo esser detto, è già "altro" dal suo esser detto, sia per il fatto che viene detto, sia per il fatto che ciò che viene "identificato" nel detto accadeva in un intreccio "altro" dall'esser detto e dall'esser detto così.

Ciò che facciamo, in quanto conseguenza dell'aver fatto, rende "altro" il già fatto, dal quale trae il suo senso, ma impercettibilmente distanziandolo nella progressione del fare.

La parola non può *coincidere* con ciò che dice.
Metafisica. Corso del 1996.

Per questo il rapporto pensiero–linguaggio–mondo è un problema, e anzi il problema della filosofia (problema del pensare – le cose).

Non ha senso pretendere di risolverlo dicendo che il linguaggio è un sistema di segni convenzionali stabiliti dagli uomini, magari su un fondamento “ostensivo” (ti mostro l’oggetto col dito, e poi pronuncio un suono in modo che tu possa associarlo d’intesa con me).

A) Per stabilire l’accordo (far corrispondere segni e cose) bisogna già aver pensato, cioè aver proiettato una forma logica su cose e segni (così da farli appunto diventare cose e segni, *quelle* cose e *quei* segni).

B) Anche l’ostensione (l’indicare) è “significativo” in base a una logica della raffigurazione già operante (e si è detto infatti che nominare è indicare): un bambino che comprende l’indicare già pensa, già riconosce il significato logicoproiettivo (traduce il gesto in significato).

Scrivere il silenzio. Su Wittgenstein.

I due frammenti di Sini avrebbero potuto costituire l’esauriente programma di sala del terzo momento dell’*Achilleide*, ormai appartenente alle «cose che non furono mai, mai nate». Nella primavera dell’anno scorso lavoravo con Carmelo per i *Quattro momenti su tutto il nulla*. Gorgia, Spinoza, Wittgenstein il primo Derrida, il *Sade* di Barthes e, naturalmente, Nietzsche erano i “nostri” autori. Una sera mi telefonò folgorato dall’introduzione di Sini alla *Voce e il fenomeno* di Derrida: non «nulla da scrivere», ma perché invece non «scrivere il nulla»?

Da ormai dieci anni inviavo estratti e testi di Sini a Carmelo e ora finalmente si era aperto un varco: pretese immediatamente l’invio di libri, selezioni di testi, interventi e soprattutto contatti con il docente dell’Università milanese. Seguirono reciproci attestati di stima e amicizia, idee di future collaborazioni, identità di progetti di ricerca. Un parlarsi *in absentia* da cima a cima e un progetto di libro a quattro mani a sigillo di una comune prossimità e verticalità di pensiero, nonché di un’amicizia che si annunciava “stellare”. Intercettare, mediare e “tradurre” tutto questo mi occupò per mesi in un costante stato di ebbrezza ma anche di crampi mentali. “L’analisi del linguaggio con il linguaggio porta a una sensazione di disagio e disgusto: è come sollevare la pelle di un uomo” (sempre Carlo Sini). Contemporaneamente si lavorava al terzo momento dell’*Achilleide*. La Voce/Ascolto: partendo da Gorgia ancora una volta dire, nel modo più in-espressivo radicale, l’indicibilità dell’Evento, compreso quello del linguaggio dicente-il-mondo o sé-dicente. Anche qui fondamentali, in senso forte e autentico, gli scritti di Sini.

Cosa c'entri poi Carmelo Bene con la storia del teatro e con gli attori non saprei davvero dire. Soltanto semiologi e musicisti che hanno davvero trasceso la propria disciplina potrebbero occuparsene. Ogni logica rimanda inevitabilmente a una cosmologia, scriveva Peirce...

Nello smarrimento dell'orale devo dire l'ascolto come alone
soltanto, al di là della voce...
Disintenzionare il detto–letto–scritto nell'oblio della lettura
E annullare il sé-dicente (soggetto psichico riflesso del soggetto
logico, cfr. mio) -amplificato per una platea intestimoniabile.
Dai seminari di C.B.

Carmelo fu anche un attento e scrupoloso lettore di Leopardi e Derrida. Misurandosi con il verso di Dante e D'Annunzio comprese il carattere raffigurativo, pratico della parola poetica. Accento, timbro, tono consentono il ritmo, servono e fondano la memoria acustica: il significante come l'essere inteso del suono e non come il suono inteso. Ecco come la Voce de-soggettiva l'attore, pone l'Irrafigurabile, congela l'antica, irrisolta dicotomia tra suono e senso. Instaura auditivamente una provenienza invasiva dall'Altrove a-topica e a-cronica paradossalmente inaudita e sicuramente finalmente incomunicabile e perciò incorruttibile. Questa «catastrofe della memoria» sarebbe stata sufficiente a impegnare a lungo i più autorevoli semiologi e filosofi della metrica. Giorgio Agamben su tutti. Ma si sa che «è alla luce del tramonto che si scorgono le radici» e forse non è ancora giunto il tempo di identificare i morti, i loro «aspri pensieri».

Ineluttabile modalità del visibile; almeno questo se non
altro, il pensiero attraverso i miei occhi. Sono qui per
leggere le signature di tutte le cose...Diafano, adiafano.
Se puoi farci passare attraverso le cinque dita della mano
è un cancello, altrimenti è una porta. Chiudi gli occhi
e vedrai.
James Joyce. *Ulisse*

Scrivere la Voce. Ogni elaborato consegnato nelle mani di Carmelo si esauriva con un: «Sì, Sergio, sta in piedi...». L'intervento di seguito riportato lo colse invece di sorpresa inducendolo a una telefonata particolarmente affettuosa che interpretai come una totale adesione a quella chiosa così faticosamente compilata. Un omaggio alla "poesia-istrice" di C.B., al suo *depensamento poetante*.

Il Poema di Carmelo Bene

Il Poema di Carmelo Bene, edito in questi giorni per i tipi di Bompiani, appare destinato a ravvivare la polemica culturale dei prossimi anni per l'"eccentricità"

che lo distingue dai generi letterari tradizionali. Voce fuori dal coro nella totalità della sua prassi poetica (teatro, cinema, letteratura), Carmelo Bene non poteva esitare dall'esserlo anche nell'attuale panorama letterario.

A prenderne atto per prima sembra essere stata la Fondazione Schlesinger (istituita da Eugenio Montale che, giova ricordare, detestava i premi) che «acclama» quale «Poeta dell'Impossibile» l'Autore de *'l mal de' fiori*, cogliendo implicitamente la distanza siderale che lo divide da certa poesia italiana sin troppo «possibile».

Quale dunque la possibilità di lettura di un «Poeta dell'Impossibile»?

Per filologi e cultori del linguaggio innanzitutto il testo offre un inesauribile laboratorio di ricerca in un apparato ritmico di chirurgica precisione che può addirittura stordire nella splendente dinamica della sua partitura verbale. Il mosaico plurilinguistico e la vertigine inebriante della sua sonorità sorprendono il lettore nel suo errare nella "leggerezza pensosa" di questa scrittura apparentemente esoterica, criptica, ma dove in realtà stratificazioni lessicali dal nitore prismatico non fanno che tradire un pensiero musicale che mina di continuo la nostra conoscenza costitutivamente semiotica del mondo. Con Wittgenstein possiamo solo riconoscere che davvero «la filosofia si dovrebbe propriamente solo poetare».

Siamo istanti smentiti
'n dispensata sola
carne fuor di concetto e 'l che immediato
punto l'unico questo ne preclude
l'attimo ch'è presente nella vita
tradita 'n suo 'l perché non esser pietra

Ah dunque in qui vivente mai la vita
è se no stata Un che
penso sgoccia in la mente
rivolta Stille di non più
malinconicamente
ricordato
bioccoli 'me
di neve
sabbia d'ore
ch'è no

La ch'è pensa impossibile
è attuale la vita
tra sovvenir nientata e s'avvenir

Ma 'n suo marcire quanta è più che viva
fuor d'intelletto in noi la carne questa
disinventata irriflessa di che siamo

corpi (angustiati spiriti) da innulla
dominula pensosa soggiogati
ma vaniti ma 'n'altra d'impensata
una ch'è questa vita

Prossimo, ma insofferente al gioco anagrammatico di derridiana memoria – ove essendo un'identica copertura significante più significati si intrecciano e si sovrappongono – l'Autore, autentico orafo della parola, invita il linguaggio a una sorta di implosione interna sapientemente affrancata da vezzi retorici, "abbellimenti" e inutili sperimentismi: solamente nello scritto il discorso logico transita in aporia e non certo in uno scritto oralizzato!

Posta dunque in cortocircuito la tradizionale dicotomia orale/scritto, anatomicamente dissezionata la lingua (colta in tal senso nella sua essenza vitrea, trasparente), ecco che trapela, a tratti inavvertito, il vuoto incontaminato della mera nominazione. Deleuze con la consueta chiarezza: "Il mondo non è né vero né reale, ma vivente". Lectio difficilior quindi, come dicono i filologi: nel nostro caso la più rigorosa esegesi del testo non potrebbe più soccorrerci in quella zona neutra dove conduce il nomadismo di questo Poema "scritto in Voce", vacare meraviglioso, ma in costante stato di incandescenza metaforica e miracolosamente sempre "con meno pensier d'una formica".

Bava di niente che lumaca s'è
Quella 'me lei s'andante andando è andata
mai scorsa per di qui 'nfiorata no
versificata via sua scia tracciata
resta luminescente 'me non sa
starsi smarrita in buio d'aria il mare
quasi che sera 'n sera l'irreale
perduta via è la via
vanita in vano trascurato d'orto illune

Fu Giovanni Pascoli a chiedersi il perché "una lingua morta si usa per dar maggior vita al pensiero": questo è l'uso che ne fa Carmelo Bene nel verso libero del Poema dove arcaismi, idioletti ormai desueti, antichi idiomi operano come un caleidoscopio di prodigiosa efficacia, quasi pulsazione fisica. La muta parola scritta sembra a ogni verso trascendere in una sorta di "canorità" che assorda l'orecchio più sensibile.

Chi ha frequentato i concerti di Carmelo Bene, la sua rigorosa e inarrivabile ricerca sulla *phoné* e il suo formidabile recupero delle culture orali arcaiche, potrà restare disorientato dal suo approdo a una produzione scritta: come Lettore/Autore ha sempre lavorato "omericamente" in senso antifrastico, deconcettualizzando il linguaggio poetico (Byron o Dante, qui poco importa).

Azzardiamo con “omericamente”?

Se, con sguardo genealogico, ci rivolgiamo all’oralismo primario della cultura greca arcaica non solo con lo spirito storico-antiquario di certi intellettuali ed eruditi odierni ma con la disposizione di chi ne può constatare le cruciali conseguenze teoretiche per la storia del pensiero, ecco che “omericamente” si sradica da certa polverosa filologia classica (i vermi rinsecchiti tra i libri di Nietzsche) e accompagna il nostro esperire in altra ontologia/gnoseologia non più consumata su certa Poesia cementata da Soggetto/Scrivente.

L’aedo/veggente/eroe deteneva una “teologia della parola” che ne consentiva l’assentarsi attraverso un flusso sonoro organizzato in rigorosissimi meccanismi paratattici. I greci dicevano *èntheos*: indiarsi. Il *principium individuationis* si spezzava: comunicazione da interno a interno. Assistiti da una formidabile metrica quantitativa i cui ritmi binari originari erano appunto a-linguistici e a-culturali (associati a processi fisiologici), dominati da una concezione organicistica del verso in cui cesura e dieresi riguardavano sia i meccanismi prosodici che il sacrificio cruento (*màgeiros* era metricista/macellaio) e sorretti da polmoni callasiani, gli aedi/rapsodi (macellai/poeti) in ogni s-concerto raccontavano la distanza uomo-dio che abitavano.

Persino Martin Heidegger sentenziò, troppo pensoso: «Il detto del pensiero aurorale parla paratatticamente». Ma per chiamarci fuori dalle maglie dell’ontologia platonica sarà più opportuno chiedere aiuto a Dante:

Ed io a lui: «I’ mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch’è ditta dentro vo significando».

O a Carmelo Bene:

Questo ch’è non essere mai stata
nommai avvenir
altro dal mal de’ fiori se non sono
che prossimi al fiorir chiama e si muore
idea di te che mi sorride questa
voce la mia non più se la disdice
questo tu sei la voce che ti chiama

Tu che non sei che non sarai mai stata
il mal de’ fiori presso allo sfiorir
dolora in me nel vano ch’è l’attesa
del non mai più tornare
Te che mi fingo in che non so chiamare
Folle tua la mia voce
sono te che non sei Sono non è

dei morti Non è d'anima
in sogno l'immortale

Nel Poema il paradosso che vi vibra è ancora più inquietante e il linguaggio ulteriormente freddato: un testo incomunicabile oralmente in quanto già oralizzato nel corpo scritto. Una scrittura alfabetica affrancata dal “senso letterale”, esito inevitabile della desomatizzazione della parola, e che congela la linea scritturale intesa come espressione della trascrizione crono-grafica della voce: solamente subendo un'operazione stilistica di questa portata Carmelo Bene potrà esibire l'Immediato vissuto come differenza dell'Evento dalla sua descrizione cronologicamente atteggiata. Questa la Filosofia Prima di Carmelo Bene.

Noi, attoniti lettori/autori, possiamo solamente testimoniare la forza poetica e captare la possente nervatura che ne percorre il vortice canoro. Raramente la poesia del Novecento italiano ha offerto una simile plurivalenza di significati in un mosaico ritmico e semiotico di così ambiziosa profondità. Per trovare il conforto di pagine all'altezza dovremmo rivolgerci a certa poesia lirica del miglior Campana, dove la *lectio* poetica non esita ad attaccare le più radicate categorie dell'estetica contemporanea. Forse ora cominciamo a intendere l'inconsueta e suggestiva acclamazione opportunamente attribuita dalla Fondazione Schlesinger?

Solamente in questa voragine dell'Indicibile, nell'“Impossibile” appunto, dovrebbe abitare il Poeta e non mai, da «intellettuale gemebondo», in una sentimentale retorica elegia della Natura (mai per altro naturale, direbbe Nietzsche) e dell'Amore. Se amore deve essere sia allora *Amor de lohn*: amore che non trapassi mai in *sapere* secondo la magistrale e definitiva lezione dei Provenzali, cui l'Autore rende ampio omaggio nel Poema.

«Nessuno si meravigli del mio caso se io amo ciò che non vedrò mai, poiché il cuore non gioisce d'altro amore che di quello che io non ho mai visto» scrive Jaufré Rudel indicando l'autentica sospensione del desiderio, de *la fin* ‘amor cortese, estrema soglia dell'*asag*, suprema prova dell'amante, modernamente qualificato come “nevrotico”. Questa la tradizione di Carmelo Bene che come tale è destinata a trasportare altrove, a essere oltrepassata.

Il lettore quindi che volesse raccogliere integralmente la sfida di questa Opera deve misurarsi continuamente con l'attacco frontale che implacabilmente viene portato alle sue tradizionali “convinzioni estetiche”. Non più quindi celebrazioni dell'Erotico, dell'Arte, dell'Esistente bensì un irrespirabile Canto delle cose che non sono mai state, mai “espresse” e perciò “comunicate”, che instaura forse una Stagione del Poetico mai sinora frequentata nelle nostre abituali letture: depensamento poetante in cui la dialettica soggetto-oggetto (tensione del desiderio inappagato) è spacciato nel Porno come declinazione dell'Inorganico e come sedimentazione di quel quarzo incolore che è il “dettato” del Poema.

In tal senso possiamo considerare “perfezionata” quella sospensione del desiderio così amorevolmente trattata nelle frequenti incursioni nel *trobar clus*, accogliendone sia l’idea della poesia come conoscenza sigillata sia l’invito ad abitare il linguaggio poetico come unica risorsa operante a destituire la possibilità di una “visione oggettiva” del mondo, costitutiva a monte di tutte le nostre intenzioni dialogiche. C.S. Peirce: «Ogni cosa è là dove viene interpretata». Ci appare impraticabile una domanda sul Porno isolata da una sorta di erosione del linguaggio che renda davvero problematico quel plesso centrale della nostra gnoseologia che è il rapporto logica-ontologia. Si tratta in definitiva di non trascurare mai questa doppia valenza erotico-linguistica della copula: in sé racchiude il lungo percorso, dallo stacco di Parmenide, dell’Essere-Pensare.

Il Poema, in tutto il suo irradimento musicale, non ambisce che a rivelarci questo sottile equivoco della storia del pensiero: tutto il nominare altro non è che l’arrogante, grottesco tentativo di attribuire esistenza a presunte “cose”, o meglio oggettività, esterne a “noi”. Così come l’Eros, nel suo paradossale ansimare creativo non è che una sorta di variante negli “affetti” della “comunicazione creativa” di certa Poesia/Prosa elegiaca, cui l’Autore contrappone i grumi cristallizzati della sua scrittura porno-grafica in tutte le soluzioni chimico-linguistiche.

Ora la salma s’è inverata sposa
al suo compagno orrore
innamorato istante Gli occhi! gli occhi
schiusi invetrati
dentro il cieco abbandono non chiudetele!
gli occhi fissi all’incanto non più sguardo
in che l’orrido sposo è scomparito
Non più presente è là là più non veduto
adora lei che assente fredda quiete
s’offre senza volere
al suo vanito orrore innamorato
ma dell’amore morto serenato
ma com’è della pietra il primamore

È possibile che a Carmelo Bene sia dato incarnare una tappa per molti versi decisiva nella Storia della Poesia?

Paradossale avventura di un Autore per eccellenza antistorico e antiumanista che ha meticolosamente costruito il proprio *itinerarium mentis* sui fondamenti di una metodica decostruzione della *ratio* dell’umanesimo in tutto il ventaglio delle sue espressioni. Sulla scena ne ha vissuto l’effimero dissipandone i residui in memorabili performances da macchina attoriale. A noi ora resta, nella testimonianza di silenziosi grammata per sempre manipolabili, questa gemma incastonata in un laboratorio mentale di frontiera. Opera Immemorabile pur nella contingenza

di un gioco linguistico tra altri. Arcipelago di situazioni linguistiche che potremmo accogliere nella loro ostinata verticalità solamente se, congedati i rassicuranti codici accademici, smarrito il senso comune, sapremo meravigliarci del *fascinans et tremendum* della «nostalgia delle cose che non furono mai».

Non mai pensata È tardi
non m'hai chiamata Cosa
tra tante non mai state
sembrano 'me sfiorite
Non come quelle d'arte mai formate
da nessuno rimpiante
s'espresse a durar fuori d'ogni stagione
immortali presunte

Fuor dell'arte mancata tra le cose
che non sono tu m'hai evocata mai
da che silente addio 'me se dimentica
nata sarei a sfiorir
'me viola e rosa breve tua l'amata
d'un attimo mai più

Un frammento da *Al di là del bene e del male* ci farà congedare, commossi, dal pensiero musicale di due autori così inattuali da non potere che richiamare ai nostri cuori solamente la musica divina di Vincenzo Bellini (Maria Callas in *Puritani?*). Forse a quelle note si riferiva Nietzsche, l'unico al quale Carmelo debba davvero molto del suo straordinario Produr-Si.

Potrei immaginarmi una musica la cui più rara magia consistesse nel non sapere più nulla del bene e del male, e soltanto una qualche nostalgia del navigatore, una qualche ombra dorata, una fievole dolcezza trascorrerebbero qua e là su di essa: un'arte che da estreme lontananze vedesse fuggire verso di sé i colori di un mondo *morale* divenuto quasi incomprensibile, e che fosse abbastanza ospitale e profonda da poter accogliere questi tardivi fuggiaschi.

La forma “storta”.

Conversazione con Francesco Manetti

Federica Mazzocchi

Francesco Manetti – attore, trainer e regista – si è diplomato all’Accademia d’Arte Drammatica “Silvio d’Amico” di Roma, dove dal 1998 insegna movimento e combattimento scenico. Il suo percorso è caratterizzato, fin dai primi passi, da uno spiccato interesse per i contesti teatrali internazionali, che lo ha condotto a numerose esperienze professionali all’estero, fra cui in Inghilterra, Germania, Stati Uniti, Sud America, Russia. Nel 2008 comincia a collaborare con il regista Antonio Latella e dal 2013 si unisce alla sua compagnia stabile/mobile. Con Latella recita in *Don Chisciotte* (2010), interpreta Hitler nel monologo *A.H.* (2013), è Luca in *Natale in casa Cupiello* (2014). L’occasione del loro primo incontro nasce però grazie all’attività preminente di Manetti, alla sua specifica e più congeniale area di ricerca, quella cioè della coreografia, della cura dei movimenti e del training fisico per gli attori. In questo secondo ambito, ha collaborato agli spettacoli *Non essere - Hamlet’s portraits* (2008), *Selvaggiamente le parole lussureggiano nella mia testa. Un trittico* da Josef Winkler (2009), *La metamorfosi* da Kafka (2009), *[H] L_DOPA* (2010), *Mamma Mafia* (2011), *La notte poco prima della foresta* da Koltès (2011), *Francamente me ne infischio* da *Via col vento* di Margaret Mitchell (2011 e 2013), *Elettra, Oreste, Ifigenia in Tauride* (2012), *C’è del pianto in queste lacrime* (2012), *Peer Gynt* (2014), *Santa Estasi* (2016), *Caligula* (2016).

La nostra conversazione, che si è svolta il 19 gennaio 2017 a Torino nel periodo di recite di *Natale in casa Cupiello* e dopo un primo incontro pubblico del ciclo *Retrosцена*,¹ ha riguardato due filoni d’indagine. Il primo ha esplorato la relazione creativa di Manetti con Latella, approfondendo sia il suo ruolo come attore, sia la funzione del suo lavoro di movimento all’interno del linguaggio teatrale del regista. Il secondo ha ripercorso alcuni momenti della storia professionale di Manetti, dai suoi maestri diretti e indiretti all’incontro con le teatralità non occidentali che, in diverse forme, hanno influito sulla sua attività pedagogica e sul senso del suo fare

¹ L’incontro aperto al pubblico si è svolto nell’ambito del programma *Retrosцена*, curato dal Teatro Stabile di Torino e dal DAMS dell’Università di Torino, l’11 gennaio 2017 presso il Teatro Gobetti. Gli attori della compagnia hanno dialogato con Federica Mazzocchi e Armando Petrini in occasione delle recite di *Natale in casa Cupiello* diretto da Antonio Latella (Torino, Teatro Carignano, 10-22 gennaio 2017). Il video dell’incontro è disponibile sul canale YouTube del Teatro Stabile di Torino.

teatro. Dall’insieme di queste esperienze sono scaturiti la qualità particolare del suo impegno teatrale e il valore della sua presenza sulla scena contemporanea (*f.m.*).

FeM: Considerando la tua ormai lunga collaborazione con Latella e focalizzandoci in particolare su *Natale in casa Cupiello*, puoi dirmi se Latella ha rispettato le tappe canoniche (prove a tavolino con analisi del copione ecc.) o se ha articolato la preparazione secondo un altro metodo?

FrM: Per *Natale in casa Cupiello* la preparazione è stata più che canonica. Siamo stati a tavolino per due settimane, con la *dramaturg* Linda Dalisi che spiegava e analizzava per noi tutti i riferimenti, le tappe della vita di Eduardo, i collegamenti ecc. Dopo di che, Latella ha montato rispettando all’80% il progetto che aveva elaborato. È piuttosto raro che succeda con Latella. Il punto è sempre quello che ho sottolineato anche all’incontro di *Retrosce*, ovvero Latella dice: «Io studio le regie, non faccio le regie». Ed è, credo, il suo più grande sforzo e anche il suo più grande talento, quello cioè di saper leggere i testi e di metterli in relazione col nostro tempo, con la storia personale dell’autore e con l’epoca in cui sono stati concepiti: riesce a individuare il punto fondamentale, quasi banale come gli dico scherzando, ma che spesso gli altri non vedono, un po’ come nella *Lettera rubata* di Poe. Nel caso di *Natale in casa Cupiello* mi disse: «È una tragedia familiare». Punto. Cosa che altri, magari leggendolo e rileggendolo, tendono a dimenticare. Una volta un regista, molti anni fa, mi confidò: «Leggo un testo almeno dodici volte, perché alla dodicesima torno finalmente alla prima impressione». È un po’ la stessa cosa. Quando abbiamo lavorato in Siberia per la messa in scena di *Elettra*, *Oreste* e *Ifigenia in Tauride* (2012) gli ho chiesto perché proprio quei testi. Mi ha risposto semplicemente: «Perché voglio raccontare una storia di fratelli». Ed effettivamente è così, la storia di tre fratelli. Latella ha questa grande capacità di vedere l’essenziale. Quando va a leggere, da quello che individua come fulcro di un testo nasce poi tutto il resto: la scelta degli attori in particolare. Attori che sono anche, e soprattutto, persone. Ha un grande occhio per la distribuzione. Naturalmente, sceglie gli attori in base a certe loro caratteristiche professionali, ma non di meno perché è con quelle persone che desidera lavorare, per la storia personale che portano con sé.

Tale scelta sulla persona non va sottovalutata, ha un peso preciso nell’insieme del progetto. Quando i critici scrivono che gli attori di Latella sono straordinari, in realtà non considerano che molto è dovuto alla sua capacità di renderli straordinari in quanto legati a doppio filo al progetto per cui sono stati chiamati. Prendiamo, per esempio, *Studio su Medea* (2006) fatto con due attori davvero di grandi capacità. Nicole Kehrberger è un’attrice e acrobata tedesca, con un fisico possente. Michele Andrei è un attore italiano con una sensibilità nervosa, un po’ rotondetto. Recentemente ha interpretato il Gatto nel *Pinocchio* di Latella (2017).

Bastava la prima immagine: erano un Giasone e una Medea davvero perfetti, la loro storia personale era immediatamente chiara. Tra l'altro sono compagni anche nella vita. Consideriamo ora *Natale in casa Cupiello*. Avevo smesso di fare l'attore molti anni fa, perché sentivo un forte disagio nell'andare in scena. Mi portavo addosso una lettura sbagliata di me come attore, sia da parte mia, sia da parte dei registi con cui lavoravo. Sono tornato alla recitazione solo perché con Antonio si sono create quelle condizioni di fiducia che ritengo indispensabili. Le chiamo, in senso buono, la "deresponsabilizzazione", cioè se Antonio afferma che posso interpretare una certa parte, vuol dire che vede qualcosa in me che io non sono ancora in grado di vedere, ma che serve al progetto. In questo senso, è emblematico il caso di *A.H.* (2013). Potevo farlo solo io, perché possedevo le caratteristiche ritenute essenziali per il progetto o, viceversa, quel progetto poteva nascere solo perché c'ero io.

E per questo *Cupiello*, quando mi disse: «Perché non lo fai tu?», all'inizio sgranai gli occhi e risposi: «Perché non faccio più l'attore», poiché *A.H.* era soprattutto una performance, molto legata al lavoro fisico in cui mi sento più a mio agio. «Non faccio l'attore, non sono napoletano», insisteva, «non ho l'età giusta per il personaggio, non c'entro niente». Poi mi sono fidato della sua intuizione e, andando avanti, ho scoperto perché la mia presenza aveva un senso: comunicare l'*essere fuori luogo* del personaggio. Luca deve avere una sorta di febbre, dall'inizio alla fine, una febbre autistica e solitaria. È un padre fuori ruolo. La mia è una parte "tigna", per così dire, cioè una lettura del personaggio che impone di stare in permanenza dentro la tragedia, dentro un tracciato molto rigido, in cui il comico, quando affiora, è involontario. Non è facile, perché hai la tentazione di andare con il pubblico che vuole ridere, con i compagni... Per fortuna c'è Monica Piseddu [interprete di Concetta Cupiello nello spettacolo] che mi aiuta a tenere la barra!

FeM: Veniamo a un altro tassello della tua collaborazione con Latella: il progetto *Santa Estasi* (2016), in cui non hai recitato, ma ti sei occupato dei movimenti scenici e del training degli attori. Quale tipo di richiesta ti ha fatto Latella? Quale tipo di processo sottende un lavoro come il tuo?

FrM: Non è facile da spiegare. Parto un po' da lontano, dal primo incontro con Latella. Ci siamo incontrati per *Hamlet's portraits* (2008), perché aveva bisogno di un Maestro d'armi per il grande duello che durava un'ora. In compagnia c'erano Marco Foschi e Rosario Tedesco, che sono miei amici e che mi presentarono a Latella. Ricordo il nostro incontro, a Trastevere, dove mi chiese: «Che ne pensi del mio lavoro?». Risposi: «Ho molte riserve su molti tuoi lavori. Credo tu sia un grande regista quando lavori su testi universali, ma quando affronti questioni che possono esserti molto vicine sul piano personale, mi convinco meno». Cominciammo a discutere e alla fine mi chiese se fossi disponibile a lavorare con lui. «Certo che sì», dissi, perché ero attratto dalla possibilità di confrontarmi col suo processo creativo

e con la sua capacità di lavorare con gli attori, che percepivo comunque sempre nei suoi lavori.

FeM: Sono d'accordo che il suo teatro ha un forte potere ipnotico e seduttivo.

FrM: Perché è un teatro “storto”, ecco un'altra parola chiave del suo linguaggio. Se cerchi di “raddrizzarlo” diventa una furia! Non lo vuole dritto, non vuole che “funzioni”, deve continuare a essere storto.

FeM: È un teatro che, nonostante gli eventuali difetti, ha un notevole impatto sulla memoria degli spettatori.

FrM: Non credo che sia nonostante, ma anche grazie a certi “difetti”. Il motivo, a mio parere, è che agisce su un insieme di reazioni a cui il pubblico non è più abituato. Pensiamo, per esempio, all'imbarazzo. È qualcosa che riguarda anche il mio lavoro come coreografo. Ricordo che una volta Andrea De Rosa mi disse: «Nel tuo modo di lavorare fai accadere un fenomeno: quando sta per cominciare un pezzo coreografico, a volte da spettatore nei primi due secondi penso “Non lo faranno davvero, dai...”. E invece lo fate. All'inizio vorrei essere ovunque tranne che lì, ma dopo due minuti non riesco più a staccarmi». Questo meccanismo ci spoglia come spettatori, ci costringe a prendere posizione. O ci stai o non ci stai. L'altro ieri agli applausi del *Cupiello* c'era una signora di una certa età nelle prime file che non era annoiata, era incazzata nera, ci guardava con odio... Le avevamo rotto il giocattolo!

Tornando al mio primo dialogo con Latella, credo che fu molto incuriosito dalle mie riserve sul suo lavoro. Come ho detto, facemmo insieme lo spettacolo *Hamlet's portraits* prodotto dal Festival delle Colline e poi mi chiamò a Vienna per uno spettacolo da Josef Winkler (*Selvaggiamente le parole lussureggiano nella mia testa. Un trittico*, 2009). Da lì non ci siamo più lasciati. Ora, tornando alla tua domanda «Come lavori con Latella?», posso dirti che ho passato il primo anno con lui a dirgli: «Non capisco che cosa vuoi. Non capisco che cosa è giusto». Per esempio, rispetto al training, mi diceva: «Vorrei che tu lavorassi sulle distanze», o «sulla resistenza», oppure «sulla forza». Poteva essere anche più vago: «Vorrei che gli attori lavorassero sempre sulle braccia». Era chiaro il *che cosa*, ma non il *come* dovessi realizzare ciò che mi chiedeva. Considera che, da insegnante di movimento, ciò che tendo a fare è “pulire”, ovvero a fare in modo che qualcosa che non funziona sul piano ritmico, spaziale ecc., cominci a funzionare, a diventare “dritto”. Intuivo che mirava a un risultato sul piano dell'intensità e dell'energia, ma non mi era affatto chiaro come queste dovessero poi prendere forma. Dei miei dubbi se n'è sempre bellamente disinteressato, dandomi risposte di circostanza.

FeM: Non dà istruzioni precise?

FrM: Diciamo che cerca il dialogo con i collaboratori, pretende che ogni lavoro nasca dall'incontro di anime diverse, ha un immenso rispetto per chi gli sta accanto, si tratti di coreografi, disegnatori luci, scenografi o costumisti, della loro capacità creativa e di mettersi in relazione col suo progetto. In un paio di occasioni mi ha detto: «Tu fai il tuo lavoro, poi ci penso io, sono il regista, ci penso io». Negli anni a seguire, ho capito che non era necessario parlare più di tanto del singolo spettacolo. Ogni tanto mi escono ancora domande tipo: «Ma quanto deve durare?». Poi lascio perdere e mi affido!

FeM: Puoi commentare questa dinamica di collaborazione in rapporto ai movimenti di Luca in *Natale in casa Cupiello*?

FrM: I movimenti Luca, il suo scrivere nell'aria, nascono dall'interesse di Latella per l'Eduardo autore, scrittore di teatro. È come dire: «Oggi si scrive *Natale in casa Cupiello*», cioè si scrive il testamento di Eduardo, un testo che riguarda anche il suo essere, per così dire, “fuori luogo”, cioè regista in scena, capocomico, ecc. Un altro fulcro che Latella ha individuato è stato quello di un ideale *redde rationem* all'interno di quel nucleo familiare: «Oggi ce le diciamo tutte!» potrebbe essere il senso soggiacente. Questo è il Natale in cui «Ce le diciamo tutte». Lette così, certe battute diventano terribili: «La nemica della casa sei, la nemica della casa!» di Luca a Concetta, il richiamo ossessivo «Scétate». Anche la rabbia, che è percepibile dall'inizio alla fine. La rabbia costante dà il senso della miseria, dell'ipocrisia dei rapporti. «Questo Natale si è presentato come comanda Iddio»: è l'occasione per dirsi tutto, finalmente. Letto così, fuori da una supposta naïveté del personaggio, tutto assume contorni diversi. Infatti, come fa Luca a non capire che Vittorio Elia è l'amante della figlia Ninuccia? Perché insiste tanto per averlo a cena? Certo, si potrebbe rispondere che, nel terzo atto, Luca ormai è ottenebrato e confonde l'amante della figlia con il marito di lei, Nicolino. Ma, di fatto, benedice l'unione extraconiugale tra Vittorio e Ninuccia.

Tornando al gesto della scrittura, per me è stato importante espanderlo e renderlo una cifra ricorrente in tutto il lavoro, perché mi ha aiutato a stare in una sorta di autismo, di isolamento. In qualche momento, mi sono accorto che l'istinto mi spingeva verso gli altri personaggi, in una condizione di ascolto e quindi di dialogo. Durante una prova, ricordo che recitammo alcune scene in chiave realistica: fu un'esperienza emozionalmente stupenda, Monica e io creammo un rapporto di ascolto davvero intenso. Alla fine della prova Antonio ci disse: «Bene, l'avete fatto come volevate, adesso basta». Ha avuto il coraggio di non cedere, anche se, usando la chiave del realismo, avrebbe avuto il pubblico tutto dalla sua parte. Invece no, fedele alla linea!

FeM: Mi hanno colpito anche i particolari, i dettagli. Come quando sei all'interno del carro e scrivi sul vetro, alitando e tracciando parole sulla condensa come si faceva da bambini. Intorno a te sta succedendo il finimondo, ma tu ti trovi all'interno di una tua bolla. Sono tutti microsegni che concorrono a quell'impressione globale così intensa di cui dicevamo prima.

FrM: In questo Latella ti lascia molto libero. Sembrerebbe un regista che decide ogni singolo dettaglio, ma non è così. Ha il totale governo della macchina dello spettacolo. Sul piano metodologico, non ti dice mai i “sì”, ma solo i “no”. Ciò ti permette, durante le prove, di sperimentare soluzioni tue. Non ricordo come sono nate certe azioni, come appunto quella di scrivere sul vetro che segnalavi. È accaduto durante una prova, Latella non ha detto di no e l'azione è rimasta. Funziona sempre così con lui, interviene per far cessare un'azione che non gli sembra utile. Sembra un approccio tutto in negativo e invece ti permette di individuare un campo d'azione all'interno del quale esplorare e proporre i tuoi percorsi creativi.

FeM: Il terzo atto, quello che Latella fa terminare con la morte di Luca, è basato sul tremito quasi permanente del tuo corpo sdraiato nel letto-mangiatoia. Com'è andata definendosi questa partitura fisica?

FrM: Creare composizioni fisiche è la cosa che prediligo, mi viene naturale. La partitura di azioni fisiche che ho costruito durante le prove all'inizio segue il racconto di Raffaele il portiere. Per esempio, quando questi dice che Pasqualino è alla finestra, mi giro da una parte, oppure quando racconta che si è versato il caffè, mi metto sottosopra, la testa al posto dei piedi, e così via. Sono partito, sul piano visivo, dal *Cristo morto* di Mantegna e dall'indicazione registica che tutto ciò che accade è nella mente di Luca. E se nella sua testa ci sono suoni deformati...

FeM: ... gli altri personaggi recitano uno strano rosario o una specie di *nam-myoho-rengo-kyo*...

FrM: ...è perché si trova in uno stato di febbre e alterazione fisica grave. Poi, banalmente se vuoi, ho pensato anche a mio nonno. Fisicamente somigliava molto a Samuel Beckett. Per quattordici anni è stato quasi un vegetale, accudito da mia nonna che invece era molto energica e vitale, che lo alzava, lo lavava, gli dava da mangiare. L'unico suono che emetteva mio nonno era una sorta di lamento. Per il lavoro fisico, ho lavorato a partire dall'insieme di tutte queste immagini.

Per quel che concerne il monologo dei fagioli, monologo difficilissimo, Latella mi ha aiutato chiarendomi che, a suo parere, si trattava del vero testamento del personaggio. L'indicazione registica era la seguente: Luca sta dicendo al figlio e a tutti i presenti che, la volta che è guarito da solo, è stata quando si è comportato da

egoista, quando, in una famiglia miserabile che fa i fagioli perché durino più giorni, si è alzato nottetempo e li ha mangiati tutti. Tre giorni di cibo per tutta la famiglia, lui li fa fuori in una notte. È questo che passa alla fine: bisogna avere il coraggio di essere anche così.

Tornando al percorso complessivo di Latella, mi sembra che possiamo cogliere almeno due linee: quella pedagogica di lavoro con i giovani attori, come il progetto *Santa Estasi* per l'ERT (2017), oppure *Faust* fatto all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma (2014), o ancora il *Peer Gynt* realizzato in Siberia (2014). È una linea di lavoro che definirei corale. Poi c'è la linea degli spettacoli come questo *Cupiello* (2014) o *Un Tram che si chiama desiderio* (2012), in cui prevale invece il punto di vista di un personaggio. Gli interessano non le dinamiche nella loro oggettività, ma il modo in cui sono filtrate dal punto di vista, dalla sensibilità di un personaggio in particolare. Il punto di vista è fra i suoi principali interessi.

FeM: Durante le prove Latella vi propone materiali su cui prepararvi e da condividere, per esempio libri, immagini, film?

FrM: Dipende sempre dal progetto. Per esempio, per *Le benevole* (2013) a Vienna e *Caligula* (2016) a Basilea, nel corso della prima settimana ha fatto portare materiali agli attori (musiche, fotografie, immagini, pezzi scritti, quadri) e da quelli è partito per la progettazione. In altri casi si comincia con improvvisazioni vere e proprie: *A.H.* (2013), ma anche *Studio su Medea* (2006) nascevano da uno specifico lavoro sulle improvvisazioni.

FeM: Come è stato elaborato *A.H.*?

FrM: Quello che sarebbe diventato *A.H.* è nato da un progetto sul tema della menzogna durante una residenza in Toscana. Per una settimana abbiamo lavorato sul personaggio di Eva Braun. Avevo un vestitino a fiori, la parrucca bionda, i tacchi. Latella mi aveva chiesto di preparare una coreografia di aerobica tipo quelle di Jane Fonda negli anni Ottanta. Poi, mi aveva chiesto di immaginare una giornata in casa con Adolph, un momento di vissuto quotidiano, e infine un discorso pubblico in cui Eva raccontava perché era innamorata di Adolph. Il saggio di Arrigo Petacco *Eva e Claretta. Le amanti del diavolo* mi è stato molto utile. Per una settimana abbiamo lavorato su questi spunti e stava emergendo qualcosa di molto interessante, oltre che di molto comico. Poi, una mattina ci trovammo a colazione, Antonio aveva mangiato un'arancia e, gesto che fa spesso, si era messo a ridurre la buccia in pezzi sempre più piccoli, radunandoli in mucchietti. E intanto diceva: «Il lavoro è divertentissimo, ma no, non è questo il punto». Ripeteva: «Non è questo il punto, non va bene, azzeriamo tutto». Dopo una settimana di lavoro! «Sì, azzeriamo tutto, ripartiamo dall'inizio». Mi ricordò che una volta gli avevo raccontato che, quando

studiavo all'Accademia d'Arte Drammatica, avevo partecipato a uno spettacolo sulla *Genesi*, un progetto che mi aveva spinto a studiare, ad approfondire. Latella mi disse: «Una volta mi hai raccontato qualcosa sulla dimensione esoterica del nazismo». Così cominciamo a parlare della svastica, dell'architettura nazista e, non so come, arrivammo a parlare della lettera ebraica Beth. Al pomeriggio siamo andati in sala prove e lui mi disse: «Fammi una lezione sulla Cabbalah ebraica, improvvisa». È un argomento che negli anni non ho abbandonato: l'idea che il mondo sia stato creato da Numero, Lettera e Parola mi affascina. C'è una storia ebraica che dice che tutta la Bibbia può essere racchiusa nei primi cinque libri, il *Pentateuco*, tutto il *Pentateuco* nel primo libro, che è la *Genesi*, la *Genesi* può essere racchiusa nel suo primo capitolo, il primo capitolo nella sua prima frase: «In principio Dio creò», la prima frase nell'incipit, *Bereshit*, «In principio», e infine tutto viene sussunto nella prima lettera *Beth*. Questa lettera dovrebbe rappresentare la mente di Dio: prima non c'è niente, poi, nel vuoto della mente di Dio, nasce l'idea di creare il mondo. Ecco, questo è stato il nuovo punto di partenza per il nostro *A.H.* Latella mi fece disegnare su un foglio enorme la lettera Beth: «Ora strappa il foglio», e io lo strappavo in pezzi sempre più minuti, come le famose bucce d'arancia di prima. Dopo di che gettavo tutti i pezzi di carta in aria come coriandoli e dicevo: «5 milioni 827mila e 960», che sono i morti nelle camere a gas.

Per lacerare il foglio in scena, impiegavo circa una ventina di minuti, sentivo il pubblico sbuffare... Ma poi, nel momento in cui dicevo il numero, l'insofferenza svaniva, gli spettatori in un certo senso sbiancavano, perché il collegamento tra quell'azione, quel numero e ciò che alla fine significava dava una prospettiva molto precisa e raggelante. Quando si dice che Latella non si cura del pubblico: è il contrario esatto. Non si cura che il pubblico sia assicurato, certo, ma questo è un altro discorso. Lo dico, perché credo che per Antonio sia importante mettere il pubblico dentro una situazione emozionale, non descriverla né raccontarla. E se questo a volte può venir letto come lungaggine o come un difetto di tecnica teatrale, pazienza. Considera che leggendo le descrizioni degli ex-nazisti rispetto alle camere a gas e ai lager, la cosa che risalta di più è la noia, il grigiore del lavoro, per così dire. La terribilità del nazismo è proprio questa catena di montaggio inesorabile, sempre uguale, ripetitiva. Quindi, come spettatore, se non sei disposto a stare venti minuti a osservare questa dinamica...

Lo spettacolo durava in tutto un'ora e un quarto. Il testo è stato elaborato a partire da vari spunti. In primo luogo, appunto la Cabbalah. Poi, alcuni inserti scritti da Federico Bellini, uno dei *dramaturg* storici di Latella. C'è un brano da *Germania 3* di Heiner Müller, c'è Tolkien. Insomma, il testo è nato così, da lunghe discussioni sollecitate da una serie di studi sulla Bibbia, sul nazismo, chiedendoci quale fosse l'obiettivo di Hitler. Credo che il suo obiettivo fosse creare “l'uomo nuovo” e, per raggiungere quel risultato, prima doveva annientare “l'uomo antico”, cioè l'ebreo,

il più organizzato, con una ritualità religiosa forte. Era il popolo eletto e, in quella dimensione distorta e paradossale, era la concorrenza.

Tutti questi discorsi entravano in relazione con un tema di base – la menzogna – che collega *A.H.* ad altri spettacoli di Latella. Ricordo che eravamo a Torino e parlavamo di lavorare su *Pinocchio*, sempre in rapporto alla menzogna. Comprammo anche un'edizione della favola di Collodi da una bancarella di via Po. Si seppe, però, che tre o quattro gruppi teatrali avrebbero fatto *Pinocchio* quell'anno, così il progetto fu temporaneamente accantonato, per essere poi ripreso e realizzato nel 2017. In ogni caso, Latella volle continuare a lavorare sulla menzogna, e qual è la più grande menzogna del Novecento? Il nazismo, appunto. Cominciavo lo spettacolo con una specie di lezione, con indosso un vestito di carta, partendo dalla definizione di menzogna che si trova sul vocabolario. Poi, Tolkien e un discorso sulla nascita della menzogna dalla lingua, perché è quando l'uomo impara a parlare che capisce che può manipolare la verità. Un'altra cosa su cui abbiamo lavorato è stata la variante del *Padre Nostro* nazista, con Adolph Hitler al posto di Dio, che si recitava nelle scuole tedesche del tempo. Ha influito anche la scultura dell'Hitler in ginocchio di Maurizio Cattelan (*Him*, 2001).

Come ho detto, Latella comincia dall'intuizione del nucleo fondamentale del testo e poi, magari anche partendo da due sole immagini, via via "allarga". In *A.H.* queste immagini dominanti erano i brandelli di carta e il finale con l'evocazione dello Ziklon B. Quando Latella ha visto la foto di una latta di questo potentissimo veleno usato per uccidere gli internati nei lager, mi ha detto: «Sembra una latta di borotalco». E nel finale, ormai nudo, usando un grosso piumino da cipria, mi cospargevo il corpo con questo borotalco/Ziklon B, che si diffondeva intorno fino a diventare una grande nuvola, come fosse un gas che riempiva l'ambiente. Lo spettacolo si chiudeva con l'immagine di questa "camera a gas" con dentro un corpo nudo.

FeM: Dunque, ti dà una serie d'immagini e suggestioni dalle quali cominciare a costruire l'azione, ambito che riguarda più strettamente il tuo lavoro di coreografia e di studio del movimento.

FrM: Pensando al mio lavoro di coreografo, Latella è un regista nel senso più disponibile del termine. È per lui quasi un punto d'onore riuscire a integrare nel progetto le proposte dei collaboratori: «Se tu mi proponi questo, il mio compito di regista è di usarlo, a costo di sbattere la testa contro il muro, di farlo funzionare nel mio progetto». Certo, poi si discute, si possono anche cambiare le cose. Quando abbiamo cominciato a collaborare, talvolta mi chiedeva: «È una proposta?», domanda che all'inizio non capivo fino in fondo. Poi si chiariva che, se ciò che gli facevo vedere era una proposta, me ne assumevo tutte le responsabilità e così lui. Se invece rispondevo: «No, era per provare», allora la cosa era accolta con un peso

diverso. Poi, ripeto, ci vuole buon senso e occorre saper valutare le cose con oggettività, si può tagliare, togliere ecc. Il progetto *Santa Estasi*, per esempio, è durato cinque mesi, scrittura dei testi compresa. Abbiamo fatto tre mesi nel 2015 e due nel 2016. Ho lavorato per tutta la prima parte da solo, mentre Antonio si occupava dei testi insieme agli autori. In quella circostanza, ho costruito con gli attori ore e ore di materiale che poi, naturalmente, è stato scelto e sintetizzato.

FeM: Il progetto è molto bello, sia dal punto di vista dei testi, sia nell’articolazione dei movimenti e delle azioni. Il brano iniziale con Ifigenia sotto il tavolo è molto potente, e così la sua relazione con il padre Agamennone. Lo spazio scenico con il lungo tavolo è stato deciso fin da subito?

FrM: È stata la prima immagine in assoluto che Antonio ha scelto. Pensava già alla cena di famiglia che poi chiude lo spettacolo. Infatti, uno dei primi materiali, che poi abbiamo dovuto scartare per ragioni di tempo, era una lunghissima composizione sulla cena. Rumori di stoviglie, rumori del cibo masticato, tutta una serie di azioni quotidiane. Anche lì la richiesta era: «Fammi una composizione su una cena in famiglia». I temi, come detto, li propone Latella, sono suoi. E mi diverto perché possono essere “semplici” nel senso che ho chiarito prima, cioè temi base, archetipici, come la famiglia, oppure del tutto inaspettati, come la coreografia sulla storia delle armi in *A.H.* In questo caso sono partito dai primi strumenti di offesa, cioè i denti e le unghie, poi la pietra, le lance, fino ad arrivare alla bomba atomica. In *A.H.* la costruivo dal punto di vista degli attaccanti, in *Santa Estasi* dal punto di vista degli offesi. Alla fine di *Eumenidi* compare, appunto, una lunga azione fisica con i diversi tipi di morte violenta. Sono sfide, queste, che mi piacciono molto. Ciò che sappiamo entrambi, ed è la ragione per la quale Latella chiede la mia collaborazione, è che, se chiama me, non vuole un pezzo di danza in senso proprio, a meno che non sia il personaggio stesso a dover ballare. Di solito da me non vuole la danza, ma la possibilità di restare sempre nella concretezza, che però è anche astrazione. È proprio il tema del movimento scenico per gli attori: come rimanere concreti nell’astrazione.

FeM: Che cosa condividi di più con Latella? Al di là dell’amicizia, che cosa ha reso così durevole e salda la vostra collaborazione? Vorrei chiederti poi quali sono state le tue esperienze teatrali fondamentali.

FrM: Ciò che condividiamo... oddio, sto per dire una cosa veramente melenza, credo sia l’amore per l’umanità, la curiosità e l’interesse per l’umano. Ci commuoviamo per le stesse cose, entrambi amiamo quando in scena qualcosa si rompe, quando si spezza la macchina e si rivela l’umano, la fragilità dell’umano.

Condividiamo, inoltre, l'aspetto pedagogico, l'ossessione che abbiamo entrambi di veder crescere il futuro. Questo è ciò che ci lega profondamente. Dal punto di vista stilistico, di provenienza e di background invece le differenze sono notevoli. Io nasco "inglese", ho collaborato per anni con Peter Clough, regista e direttore della Guildhall School of Music and Drama a Londra. Prima ho fatto l'Accademia d'Arte Drammatica di Roma, dove ho studiato con Ronconi, con Marisa Fabbri e altri, ma l'Accademia mi ha lasciato una traccia d'insieme, per così dire.

Molto importante è stata l'esperienza con il Teatro La Fragua, animato da un gesuita di Chicago, Jack Warner, che aveva lavorato in gioventù con David Mamet. A un certo punto della sua carriera di regista, Warner è diventato un uomo di chiesa, nell'ambito comunque di quella dimensione militante della fede che è la Teologia della Liberazione. È andato in Honduras, un luogo davvero marginale, il quarto mondo del quarto mondo potremmo dire, e in un piccolo centro chiamato El Progreso vicino a San Pedro Sula, località che ha vinto il discutibile *award* di "città più pericolosa del mondo", ha fondato un teatro per recuperare i ragazzi di strada. Warner dettava regole quasi da collegio militare. Ho lavorato lì per sei mesi e ho potuto vedere la disciplina alla base di quell'esperienza. I ragazzi che entravano nel progetto accettavano una dimensione educativa e professionale molto severa, senza la quale non sarebbero andati da nessuna parte. Le attività iniziavano alle 7.30 del mattino e il programma era "feroce". Fino a mezzogiorno lezioni di canto, danza e movimento. Io mi sono occupato delle lezioni di movimento per un certo periodo. Poi, prove degli spettacoli fino al pomeriggio. Dopo, verso le 17.30, i minorenni andavano a scuola, perché se non conseguivi un diploma non potevi restare. Alla sera, si faceva lo spettacolo. Tutti i giorni, sabati e domeniche compresi. Un giorno di pausa al mese. I risultati, in quel contesto, erano impressionanti. Il teatro era un ex magazzino delle banane in mezzo alla vegetazione, una sala di legno a forma di arena, luogo già evocativo e strano in partenza, attraversato dal vento tropicale. E con un pubblico vero, fra cui molti contadini che non erano mai entrati in un teatro. C'erano spettatori che si mettevano a dialogare con gli attori, gente che passava in mezzo alla scena per andare in bagno... La Fragua lavorava in particolare su testi politici espliciti e diretti, basati su una drammaturgia mirata al sociale. Con loro ho partecipato a uno spettacolo su Bartolomeo della Casa, un missionario martire di fine Cinquecento che fra i primi tentò una liberazione degli indios, poi a uno su Monsignor Romero. Tieni presente che l'obiettivo di farsi comprendere da tutti era prioritario, dunque il discorso scenico tendeva a essere volutamente didascalico, ma con contenuti molto forti per quella parte di Mondo. Ricordo che, nella scena finale, l'ambasciatore americano, il presidente del Salvador e qualcuno della CIA sparavano tutti insieme contro Romero.

Poi, sono stato in Colombia, a Medellin, dove ho lavorato con l'Università e con una compagnia che si chiama Matacandelas. Pensa che Medellin, una città di due milioni e mezzo di abitanti che da noi è famosa solo per il traffico di droga, ha circa

trenta teatri indipendenti e un teatro nazionale, sempre affollati. È culturalmente vivissima, oltre che un luogo splendido. Davvero una realtà che non ti aspetteresti.

Un altro incontro fondamentale è stato con José Sanchis Sinisterra, figura poco nota da noi, anche se sono usciti alcuni suoi testi in italiano. È l'autore di *Ay Carmela!*, da cui Carlos Saura ha tratto un film. È un grande pensatore, un teorico del funzionamento della macchina teatrale. Ha una serie infinita di taccuini Moleskine in cui annota, smonta, analizza le strategie comunicative del teatro. Per esempio, ne ha uno tutto dedicato agli *incipit*, a come può cominciare uno spettacolo teatrale: sipario-musica-luce-parola; oppure musica-sipario-luce-parola; parola-sipario e via in questo modo. Lo stesso per i finali: per esempio, battuta-silenzio-buio. O ancora i cori: che cos'è un coro? Che cosa definisce un coro? Quando tutti parlano insieme? È una possibilità, ma all'interno di un coro quante menti ci sono? Può esserci coro e contro coro? Due persone sono coro? Ha scritto anche diversi saggi e a Barcellona, dove ha fondato la sala Beckett, è stato fra gli uomini di teatro più importanti negli anni Settanta e Ottanta. Ora lavora a Madrid. Mi ha raccontato che nella sua famiglia sono tutti matematici, solo lui è teatrante. Forse, è il “senso di colpa” per aver deviato dalla linea familiare ad averlo spinto a questa pratica classificatoria. Sono stato prima suo allievo, poi suo assistente e, grazie a lui, ho cominciato a mia volta a elaborare uno studio sulle meccaniche del movimento, sulla prossemica, sui rapporti, sulle relazioni e i loro significati. È probabilmente la mia natura poco metodica, e dunque il mio personale “senso di colpa”, a portarmi verso la ricerca e la classificazione delle regole della scena. I miei maestri rientrano tutti in questa tipologia. Sinisterra è stato il più importante. Però alla fine ho capito che tutta questa architettura classificatoria, deve mirare alla sua rottura. E questo me lo ha insegnato Latella.

Tra i collaboratori credo che siamo Franco Visioli e io i suoi principali *alter ego*. Nel senso proprio dell'essere l'altra coscienza, perché noi, ciascuno nel proprio ambito, tendiamo a formalizzare, mentre Antonio poi dà lo strappo... e da questo strappo nasce la vita. Credo sia per questo che amiamo lavorare con lui. Antonio non è un mio maestro, i miei maestri sono quelli che ho indicato prima. Tuttavia, è colui che dà senso ai miei maestri. Come ti dissi, avevo smesso di fare l'attore, di regia ne facevo sempre meno, perché mi pareva di avere una macchina fredda in mano. Con Latella ho ritrovato le possibilità vitali del teatro. È bello vedere quando una creazione che gli consegno “perfetta” e senza sbavature viene strappata da Latella...

FeM: Storta...

FrM: ...Sì, la rende storta, nel senso detto prima. Per esempio, mi è capitato di lavorare a una coreografia con la musica e, una volta finita, Latella arriva e taglia la musica. «Ma se togli la musica...», «Meglio!» risponde. Oppure sceglie un'altra

musica che magari non mi sembra giusta, perché manda fuori quadro il tempo degli attori. E invece, guardando il risultato da spettatore, tutto prende senso, acquista umanità.

Tornando ai miei maestri, ti dirò che fino a una certa età non ho cercato tanto maestri, quanto soprattutto “padri”, figure in cui avere un punto di riferimento umano oltre che professionale. Luigi Maria Musati, direttore dell’Accademia d’Arte Drammatica durante i miei anni di studio lì, è stato fra i miei maestri-padri, sia dal punto di vista intellettuale sia spirituale, anche se abbiamo avuto contrasti accesissimi, screzi e fasi polemiche che alla fine hanno logorato il nostro rapporto. Non era un uomo di teatro in senso proprio, era uno storico del teatro, si era formato all’Università Cattolica. Musati mi ha trasmesso molto sul piano del pensiero. Tuttavia, ho costruito la mia formazione anche lasciandomi guidare dai miei interessi. Una parte del mio percorso è da autodidatta, in un certo senso. Sono stato, come detto, molto in Sudamerica e in Inghilterra. Ho conosciuto la Russia dove ho lavorato con Karpov sulla Biomeccanica.

FeM: Hai cominciato a viaggiare prestissimo.

FrM: Subito dopo l’Accademia. Gli anni di Accademia mi sono serviti per capire che cercavo nel teatro uno strumento per conoscere il mondo, per analizzare la realtà, uno strumento filosofico. Non miravo a un percorso d’attore tradizionale, già allora m’interessava la dimensione dell’insegnamento. Volevo indagare, entrare nelle logiche della “macchina” come gli ebrei con la Cabbalah. Loro dicono che se capisci la macchina, cioè le regole dell’universo, capisci Dio. E per me è lo stesso. Il mio interesse è capire le regole che governano il teatro, le leggi profonde che reggono la comunicazione teatrale, perché, in questa prospettiva, il teatro diventa un luogo di pensiero e di riflessione. Il luogo che m’interessa. È un obiettivo che mi è stato chiaro molto presto. Tuttavia, nel mondo del teatro professionistico, il tempo da dedicare alla ricerca, soprattutto al tipo di ricerca che ho cercato di illustrare, è sempre poco, non ti puoi fermare, ci sono gli spettacoli da preparare, tutto scorre a velocità vertiginosa. L’ambito pedagogico, invece, mi consente di soffermarmi, mi garantisce un rapporto con il tempo, e dunque con la ricerca e lo scavo, più congruo alle mie necessità. In Inghilterra ho frequentato anche la scuola di Decroux, con i suoi ultimi assistenti Corinne Soum e Steven Wasson. Esperienza utilissima, anche se noiosa. Immagina un danzatore di danza contemporanea che deve rimettersi a studiare danza classica. Utile, certo, ma stare alla sbarra tutti i giorni...

FeM: Pensando ai teatri russi ed ex sovietici cui accennavi, sei d’accordo che certe forme di linguaggio, penso soprattutto alla frontalità degli attori che Latella usa tanto, vengano anche da quelle espressività? Alludo a Eimuntas Nekrosius in particolare.

FrM: Direi proprio di sì. Anche se ultimamente ne sta uscendo, credo che stia superando quella frontalità. Siamo tutti preoccupati, lui compreso. Sta diventando naturalista! Glielo dico sempre per scherzare: «Prima o poi faremo uno spettacolo con i dialoghi, i personaggi seduti sui divani...». È la naturale evoluzione.

FeM: Penso a Massimo Castri. Prima riscritture furibonde e recitazioni straniare, poi l'approdo a una forma che aveva già chiarito in fase teorica, cioè a un “realismo prospettico” che non aveva più bisogno della disarticolazione. Il fatto che Latella pensi di muoversi in una direzione forse analoga, m'interessa molto. Ma abbiamo lasciato in sospeso il tuo discorso sui maestri...

FrM: Non ti ho ancora detto dei miei maestri indiretti. Ho cominciato a fare teatro dopo aver visto Leo De Berardinis, che è diventato il mio punto di riferimento in assoluto.

FeM: E il teatro di regia in senso più classico?

FrM: Ho subito, come tutti, il fascino di Ronconi. Se mi chiedessero: «Qual è uno degli spettacoli più belli che hai visto?», la risposta sarebbe: «*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*». Grande fascinazione intellettuale, grande stupore, eppure anche in questo caso non posso parlare di vero amore, se lo paragono al segno lasciato su di me dal teatro di Leo. Mi ha sempre interessato, insomma, un teatro più a misura d'uomo, più piccolo, più diretto e a questo credo di essere rimasto fedele. Lo vedo anche in Latella, vedo un'intimità in quello che fa. Prendiamo *Natale in casa Cupiello*: certo, c'è il grande segno scenografico della stella di Natale, siamo tredici attori, ma non è un grande spettacolo nel senso del grandioso. Non credo che il teatro sia per migliaia di persone. Le Cirque du Soleil va benissimo, ma non è il mio mondo.

Quando ancora facevo l'attore, agli inizi, mi chiamavano ogni tanto per fare delle letture, magari per il Giorno della Memoria o per premi letterari. Era una situazione che mi piaceva molto, perché potevo costruire un rapporto diretto, intimo. C'era condivisione, ecco la parola che cercavo. La frontalità di cui abbiamo parlato è, appunto, all'interno di questa dimensione. Poi, a volte, come in questo *Cupiello*, può diventare un corpo a corpo con lo spettatore, ma è comunque condivisione.

Penso che i critici dovrebbero girare di più, per esempio alle prove aperte delle scuole di teatro. A volte accadono delle cose magiche. L'esperienza sudamericana mi ha insegnato molto in questo senso. E l'importanza del pubblico. Ritengo che Latella sia fra i più autorevoli registi italiani, perché s'interroga continuamente su chi sia il pubblico, anche se certo non per assecondarlo. Si chiede chi abbia di fronte e come creare un dialogo, che a volte può essere un corpo a corpo massa-

crante! Oggi il pubblico è fatto ancora troppo da abbonati che vivono il teatro per abitudine, senza chiedersi più di tanto perché ci vanno.

FeM: La mia impressione è che Latella si rivolga a una comunità di spettatori con un retroterra comune. Prendiamo *Un tram che si chiama desiderio*. Lo spettacolo è concepito per integrare anche l'insieme di memorie e di miti che il testo ha ormai incorporato: messinscene storiche, film, corporeità leggendarie (si pensi a Marlon Brando). Latella mi sembra un regista, un artista che offre al pubblico le proprie reazioni di fronte a una storia maggiore, a un immaginario che eccede il testo. E la proposta avviene non dico disinteressandosi se il pubblico sia in grado di seguirlo, ma certo agendo con un alto grado di autonomia. È coraggio, fiducia in chi guarda o che altro?

FrM: Credo che i termini che hai usato, tra l'altro sovrapponendoli – cioè regista e artista – spieghino tutto. L'atteggiamento di Latella è artistico, non registico nel senso borghese del termine, cioè di limitarsi a “mettere in scena” un testo. Essendo un artista, non cerca di escludere la propria biografia, il proprio punto di vista che, invece, diventano fondamentali nello spettacolo. Da qui, nascono il rifiuto, l'incomprensione, oppure l'amore, nascono cioè quei sentimenti, quelle reazioni viscerali che il suo teatro è destinato a scatenare. Non sto parlando di gusto, ma di movimenti emozionali forti, di cui sono stato testimone diretto. Appena tornato dalla Colombia, sono andato al Teatro Eliseo di Roma a vedere il suo *Amleto* (2001). Alla fine dello spettacolo tre quarti del pubblico era in piedi che urlava. Non ho potuto non domandarmi: «Ma che cosa è successo in questo paese? In fondo sono stato via solo sei mesi...».

«Volte: e le cose già non sono più»

Carmelo Bene per Dino Campana

Laura Piazza

Il teatro della *phoné* di Bene si configura come una delle più avanzate sperimentazioni del Novecento europeo intorno al «Teatro di voce»¹. Il lessico della scena teatrale si è infittito grazie a Bene di termini che, stratificati dall'esercizio teorico e pratico, assumono un senso nuovo, forse ultimo: *phoné*, immemoriale, sospensione del tragico e, su tutti, poeta-attore, avamposto di ciò che va oltre il detto, della riconquista dell'«originario». Lo smantellamento del concetto di rappresentazione (in teatro, cinema, radio, televisione) ha costituito l'obiettivo cardinale dell'arte beniana fino alla definitiva adesione, dagli anni Ottanta, all'essenzialità dello spettacolo-concerto per voce sola, esito dell'aggressione al testo, all'io scrivente e recitante, alla «macchina dello spettacolo», sostituita dalla «macchina attoriale» (definita «trita linguaggio-rappresentazione-soggetto-oggetto-Storia»²). Una direzione perseguita non solo in tutti quei casi d'incontro con la poesia, ma pure nel riadattamento dei suoi ultimi Shakespeare (*Hamlet-suite*, *Macbeth-Horror Suite*), sempre più riconducibili alla partitura dello spettacolo-concerto per la riduzione del numero e del movimento degli attori, per la presenza di musicisti in scena, per l'insistente uso dell'amplificazione e del *playback* (estremo precipitato del rifiuto della corporeità a vantaggio della pura eco della voce). Per Bene, la messa in scena è da intendersi come saggio critico di un autore su un altro autore. Attraverso Majakovskij, Dante, Hölderlin, Leopardi, Manzoni, Stazio, Kleist, Omero, d'Annunzio, la poesia divie-

¹ S'impiega il concetto di «Teatro di voce» nell'accezione definita da Marco de Marinis con l'intento di aggirare l'ormai inadeguata dicotomia tra teatro del corpo e teatro di parola, teatro col testo e teatro senza testo. La poesia come corpo-voce nel teatro del Novecento è per De Marinis una questione che attraversa, inglobandole, quelle relative alla voce e al movimento: «Se è vero che la ricerca di una poesia scenica nel xx secolo è consistita nello sperimentare varie modalità di utilizzazione poetica dei linguaggi teatrali, un capitolo molto vasto di queste sperimentazioni ha riguardato proprio – come dicevo – il linguaggio verbale, la parola, i testi (poetici e non). E qui entra in gioco la voce. [...] In realtà, la voce, non in quanto parola o linguaggio, cioè entità semantica, ma in quanto suono ed espressione corporea, cioè entità vocalica al di qua e al di là del significato, è stata una delle risorse più avanzate delle rivoluzioni teatrali contemporanee, ai fini del superamento della rappresentazione verso un teatro dell'azione efficace» (Marco De Marinis, *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013, pp. 176-177).

² Carmelo Bene, *Autografia d'un ritratto*, in Id., *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto*, Bompiani, Milano 1995, p. XIV.

ne porta d'accesso, da varcare in solitudine (ancorché alla presenza del pubblico), al territorio dell'originario³. Su questa direttrice si colloca l'incontro con Campana che eserciterà una lunga, singolare influenza sulla teoria della decostruzione della parola e della scena.

Il 13 marzo 1982, Carmelo Bene programmò uno spettacolo-concerto al Palazzo dello Sport di Milano. Più di settemila spettatori, tra cui molti giovani, si raccolsero attorno all'attore, ignari fino all'ultimo dell'opera poetica che costui avrebbe interpretato. Solo una volta salito sul palco, Bene scandì il nome di Dino Campana, di certo non diffusamente noto tra il grande pubblico, ma da quel momento in poi patrimonio delle nuove generazioni, anche grazie a un dialogo che, dopo la prima esecuzione milanese in compagnia del Maestro di chitarra classica Flavio Cucchi, proseguì (in teatro, televisione e radio) per circa vent'anni⁴.

È da collocarsi al periodo della giovinezza il primo confronto con l'opera campaniana. Dino Campana assume addirittura il ruolo del poeta paradigmatico nelle dispute con Montale, frequentato negli anni Settanta in Versilia. Bene, certo che Campana fosse, dopo Dante, il più grande poeta italiano (come più volte dichiarerà ad apertura di concerto), declamava a gran voce, annesso dal whisky, brani dei *Canti Orfici* intervallati da versi montaliani per denunciarne l'irriducibile differenza: «A chi mi decanta la grandezza di Montale poeta, rispondo (e infierisco) con i suoi stessi versi: Anima mia non più divisa, pensa:/cangiare in inno l'elegia, rifarsi,/ non mancar più... Non sembra il testamento d'un crumiro dalla gotta incipiente? A Montale rispondo mille volte Campana, Eliot, Pound, Laforgue»⁵. Il severo giudizio di Bene deriva da una peculiare concezione di poesia, tassello essenziale del progetto di smarginamento della messa in scena. Poesia è per lui, infatti, «risonar del dire oltre il concetto. È l'abisso che scinde orale e scritto. È suono svagato.

³ «Sin da allora i versi li frequentavo in privato, solo, con un registratorino Geloso. E non li ho mai esternati a nessuno, così come l'anno scorso, davanti a oltre centomila persone, dalla Torre degli Asinelli, a Bologna, ho vaneggiato una *Lectura Dantis*, tutta per me. Tutta dentro di me. Forse per questo alla fine tanta folla era commossa» (Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna. Vie d'(h)eros(es)*, in Id., *Opere cit.*, p. 1060).

⁴ Teatro: *Canti Orfici*, poesia e musica per Dino Campana, voce recitante C. Bene, chitarra solista F. Cucchi, Milano, Palazzo dello Sport (13 marzo 1982); *Canti Orfici, poesia della voce e voce della poesia*, di Dino Campana, Macerata, Sferisterio (8 agosto 1994, anteprima della tournée 1994-1995). Televisione: *Canti Orfici*, regia e interpretazione di C. Bene, montaggio P. Centomani, montaggio audio E. Savinelli, tecnico video P. Murolo, mixer video C. Ciampa, assistente alla regia M. Lamagna, ottimizzazione A. Loreto, direttore di produzione G. Pagano, produzione Nostra Signora S.r.l. e Rai, realizzato nel Centro di Produzione Tv di Napoli, durata 62'33", trasmesso da Rai 2 (1996). Radiofonia: *Canti Orfici*, regia e interpretazione di C. Bene, produzione Rai (1996). Discografia: Dino Campana, Carmelo Bene, *Canti Orfici. Stralci e varianti*, voce recitante C. Bene, tecnico del suono A. Macchia, produzione Mastering Suoni S.r.l. in collaborazione con la Rai, Bompiani, Milano 1999 (libro e compact disc).

⁵ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, pp. 191-192.

Identità rapita. Intervallo tra due depensati pensieri. Che c'entra Montale con tutto questo?»⁶. La convinzione della superiorità della lezione campaniana, con il proposito di impiegarla per perseguire gli ambiziosi obiettivi di riconversione del fatto teatrale, è condivisa con l'amico Aldo Braibanti. Con lui, che lo ospitò nel 1960 a Fiorenzuola d'Arda, si esercitò sulla lettura dei *Canti*, «m'insegnò con la sua vocetta a leggere i versi, come marcare tutto, battere ogni cosa. [...] Progettavamo insieme come demolire la convenzione teatrale e letteraria italiana»⁷. Di là dalle esplicite dichiarazioni, colpiscono gl'insistenti richiami a Campana nella beniana *Vie d'Heroses*, a suggerire un colloquio ininterrotto, un'inconscia esigenza di raffronto. Nelle pagine dedicate alla giovinezza trascorsa a Genova, la città è ritratta come luogo di libertà sessuale e sregolatezza («fu proprio a Genova che iniziò il mio calvario di Don Giovanni»⁸) e, sia in *Sono apparso alla Madonna* (1983), sia nella più sistematica *Vita di Carmelo Bene* (1998), l'attore sembra costretto a fare i conti con l'irripetibile Genova campaniana. La memoria, tuttavia, crea dei cortocircuiti, così se in un primo tempo Bene ammette che la sua Genova non è «la superba “orfica” di Campana»⁹, in seguito si descrive, ricalcando lo schema del «Faust [...] giovane e bello»¹⁰, come un doppio dell'io lirico dei *Canti*: alloggiato in un ostello, «in un vicolo campaniano, battuto da prostitute, cariatidi notturne di un incantevole cielo. Rincasando, queste ragazze venivano a dormire con me. Ero considerato molto bello allora. Un efebo tentatore»¹¹. Anche per Campana, tra l'altro, Genova fu il luogo degli amori mercenari, il cui fascino misterico, unito ai paesaggi tirrenici, ha reso la città uno dei più potenti fantasmi poetici dei *Canti Orfici*, protagonista di liriche, poemi in prosa e di ampie articolazioni di varianti. Non è da considerarsi casuale, quindi, che l'intero ventaglio dei sembianti lirici di Genova sarà sistematicamente inserito nell'elenco (sempre diverso) dei brani interpretati da Bene nei suoi spettacoli-concerto.

Le cariatidi notturne campaniane, inoltre, sembrano incombere sulla stessa estetica di Bene: la figura della donna, sempre più marginalizzata nell'economia della scena, relegata a esprimere paradossalmente il contrasto con il femminile, assume il ruolo iniziatico, latente e silenzioso, delle matrone mediterranee di Campana, epifanie nei vicoli di Genova e nel paesaggio «scheletrico» de *La Notte*.

⁶ Ivi, p. 192.

⁷ Ivi, p. 116.

⁸ Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna. Vie d'(h)eros(es)*, in Id., *Opere cit.*, p. 1062.

⁹ Ivi, p. 1061.

¹⁰ Dino Campana, *La Notte*, in Id., *Canti Orfici*, introduzione e commento di F. Ceragioli, Rizzoli, Milano 1989, p. 93.

¹¹ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene cit.*, p. 116. Significativamente Bene riconosce che «comincia da Genova, da questa follia orfica, aorgica, a figurarsi un cosmo. Cominciano a ordinarsi certe idee e soprattutto una prassi» (Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna. Vie d'(h)eros(es)*, in Id., *Opere cit.*, p. 1062).

Come osserva Piergiorgio Giacchè, con una terminologia evidentemente campaniana, «attorno a Carmelo, le figure femminili sembrano mutare da ninfe a parche: da mobili pleonastiche ancelle si fissano come cariatidi, necessarie a sorreggere il testo o il resto del dramma»¹². Irriducibile, per contro, al modello femminile dell'ancella-prostituta dei *Canti Orfici* è la Sibilla Aleramo dei così detti *Inediti*, anch'essi intensamente frequentati da Bene. Molti dei recital si concludevano con la lirica *In un momento*, dedicata alla scrittrice. L'insistita metafora della rosa presente nel componimento, i cui petali dispersi sono figurazione della tragica dissipazione di un amore, è assorbita e riproposta dal Bene biografo di se stesso nel ricordo del «catalogo» delle mogli e compagne, che al momento in cui scrive è ripensato «in forma di coscienza», ma che «allora era solo forma di rosa, confusa, petali su petali, macchie di sangue e petali di rosa, senza sapere bene quali fossero wildianamente le macchie di sangue e quali i petali di rosa»¹³. La prima autobiografia riporta, poi, a epigrafe del quattordicesimo capitolo: «1982. Cinquantenario della morte di Dino Campana»¹⁴. L'anniversario della morte del poeta assume, evidentemente, un significato preciso per Bene, che può aver letto nella fine in manicomio di Campana, dopo quattordici anni di silenzio e isolamento, una riprova della necessaria natura agonica del rapporto tra il Poeta e la sua contemporaneità. La coscienza dell'ineluttabilità dell'*agon* orfico è covata e incarnata da Bene nella sua stessa condotta esistenziale: per lui «il poeta vuol essere trascurato, perché rimanga tale»¹⁵. E nel libretto di sala del concerto campaniano del 1994, Giancarlo Dotto spalleggia Bene, ricordando come Campana per tutta la vita avesse atteso nient'altro che «il complice giusto e degno finalmente di assassinarlo»¹⁶ (il motivo della morte del poeta, centrale nelle numerose edizioni degli spettacoli-concerto su Majakovskij, è tra l'altro il filo conduttore del progetto televisivo *Quattro diversi modi di morire in versi: Majakovskij-Blok-Esenin-Pasternak*¹⁷).

Altre due esperienze, strettamente biografiche, accomunano Campana e Bene. Entrambi cresciuti nel provinciale «natio borgo selvaggio»¹⁸ (Marradi e Campi

¹² Piergiorgio Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, nuova edizione aggiornata e ampliata, Bompiani, Milano 2007, p. 194.

¹³ Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna. Vie d'(h)eros(es)*, in Id., *Opere cit.*, p. 1066.

¹⁴ Ivi, p. 1153.

¹⁵ Id., «L'arte di Stato», in Id., *La voce di Narciso*, a cura di S. Colomba, Il Saggiatore, Milano 1982, p. 59.

¹⁶ Giancarlo Dotto, *La sorpresa della poesia ovvero Dalla vetta dell'eco alla voce del deserto*, programma di sala tournée 1994-1995 (Archivio «L'Immemoriale»).

¹⁷ *Quattro diversi modi di morire in versi: Majakovskij-Blok-Esenin-Pasternak*, adattamento di Carmelo Bene e Roberto Lerici, 1974, traduzioni di I. Ambrogio, R. Poggioli, A. M. Ripellino, B. Carnevali; regia e voce recitante C. Bene; scene M. Fiorepino; direttore della fotografia G. Abballe; musiche di V. Gelmetti; mixer video A. Lepore; Rai, 1974 (trasmesso in due parti nel 1977, su Rai 2).

¹⁸ «Già a tre anni mi offendeva qualunque forma di volgarità. Mi fastidiava molto la gente del natio

Salentina) mal sopportato e che mal li tollerava. Entrambi internati, con il concorso diretto dei genitori, in giovane età: ventunenne Dino, ventiduenne e di ritorno dai successi teatrali del *Caligola*, Carmelo¹⁹. E se i racconti della vita manicomiale di Campana (relativi all'ultimo internamento), trasmessici dal medico Carlo Pariani²⁰, comunicano più che sofferenza, quieta rassegnazione, quelli riportati direttamente da Carmelo indossano la maschera dell'ironia, del gioco; addirittura il manicomio diventa luogo esperienziale per l'indagine sul linguaggio: «in quella esplosione permanente, ti rendevi subito conto d'essere capitato dalla parte giusta, dove il parlante era parlato. C'era una comunicativa fatta di non comunicazione, di significanti che si allevano secondo criteri arcani. Ininfluente che tu parlassi il turco o l'aramaico. Si spalancava l'abisso del *vanus flauti*».²¹

L'archivio della Fondazione "L'Immemoriale", ospitato dalla Casa dei Teatri di Roma, che raccoglie copioni, documenti e libri appartenuti a Bene, non offre ragguagli sul concerto milanese del 1982 (e ancor meno su quello tenuto a La Spezia, pochi mesi dopo, su una piattaforma galleggiante posta alcune centinaia di metri davanti al porto²²); al contrario, una voluminosa cartella raccoglie l'ampia rassegna stampa della tournée del 1994-1995 (con anteprima estiva all'Arena Sferisterio di Macerata), durante la quale Bene, dopo l'intervento al cuore che lo aveva tenuto lontano per sei anni dalle scene, ripropose il suo Dino Campana sia in spazi all'aperto sia nei teatri all'italiana, esibendosi di volta in volta in un repertorio differente di brani, com'è implicitamente intuibile dalle recensioni e cronache giornalistiche ed esplicitamente riscontrabile dall'analisi dei diversi copioni conservati (privi di segni di sorta se non per l'indicazione, in alcuni casi, degli interventi musicali). Lo smarginamento del testo e la distruzione dello spettacolo non sono perseguiti solo attraverso l'azzeramento della scena (nuda, con due tagli di luce che insistono su un leggio circondato da imponenti altoparlanti, fonicamente bilanciati da quelli disposti sotto la platea), ma si esercita anche sulla fisionomia di Bene. L'attore-poeta entra in scena vistosamente bendato, con la testa fasciata e il volto annullato, «per incidentare la poesia della voce o la voce della poesia»²³, nel tentativo di

borgo selvaggio, per via dell'accento» (Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 21).

¹⁹ Il primo internamento di Campana, durato due mesi, risale al 5 settembre 1906. Bene racconta, invece, di essere stato narcotizzato e poi ricoverato, per due settimane, nel 1959: «per sottrarmi a quella che lui riteneva una follia [le nozze con la prima moglie, Giuliana Rossi], mio padre, in combutta con il primario, aveva optato per un ricovero coatto» (ivi, p. 104).

²⁰ Carlo Pariani, *Vite non romanizzate di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore*, Vallecchi, Firenze 1938; ora in Id., *Vita non romanizzata di Dino Campana. Con un'appendice di lettere e testimonianze*, a cura di C. Ortesta, SE, Milano 2002.

²¹ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., pp. 110-111.

²² Renato Palazzi, *Cerotti e Campana*, «Il Sole 24ore», 19 febbraio 1995.

²³ Alessandro Taverna, *Bene e bravo riecco Carmelo*, «La Nuova Ferrara», 30 aprile 1995 (dichiara-

andare oltre l'io corporeo e liberare la voce, unica protagonista sul palco. Le bende sono il dato visivo di una lunga, ostinata ricerca: «al pari degli gnostici, nelle mie vite precedenti, anche in quelle anagrafiche, ho praticato la lussuria più sfrenata: non nel senso del dongiovannismo, ma – puramente e semplicemente – allo scopo di provare il corpo, di sfiancarlo e, quindi, di (s)finirlo, sino ad azzerarlo. È la particolare accezione che va attribuita alla mia iconoclastia»²⁴. Il corpo bendato oltre ad alludere all'azzeramento del volto e del tronco sperimentato da Étienne Decroux, è un'implicita sottoscrizione della teoria del corpo sottile dell'attore formulata da Pierre Klossowski, che Sergio Colomba traduce, sulla scorta degli esperimenti beniani, come anima separata dal corpo poiché «la voce che viene dal di dentro, espansa, estesa, portata, variata, chiaramente gioca tutta la propria fisicità liquidando la fisicità del corpo, del *physique*»²⁵. La gola-scena teatrale di Bene fa dei *Canti Orfici* uno spartito da eseguire, come suggeriscono le mani in febbrile movimento (solfeggio successivamente abolito nelle asciutte esecuzioni televisive) a dirigere l'andamento dei significanti, delle consonanti e delle vocali, dei pianissimo frequentemente alternati ai toni brillanti (che raccomanderà per l'ascolto del cd), a guidare l'instaurarsi delle contrazioni diaframmatiche sull'armonico svolgersi del basso continuo «che Schopenhauer assegna alla “volontà cieca”»²⁶. Lo aveva dichiarato, d'altro canto, proprio in occasione del debutto a Macerata: «sono come Arturo Benedetti Michelangeli che riprende a suonare Debussy. I *Canti Orfici* sono un concerto. Campana il compositore»²⁷.

La riflessione sulla poetica campaniana e la lunga militanza nella dizione dei *Canti Orfici* ci sembrano tasselli fondamentali per la composizione della teoria dell'originario. Essa prevede in prima istanza la *sprogettazione* del testo scritto da perseguire attraverso la contro-tecnica, il ricorso all'oblio e la conseguente instaurazione del vuoto, condizione ultima per il superamento del soggetto: «se si smargina il linguaggio, invece di farne un *originale* (cioè un riferire, un porgere) e ci si lascia invadere dall'*originario*, cade il soggetto. Solo allora si è stranieri in casa propria, stranieri nella propria lingua, il che consente di essere intesi da tutti»²⁸. L'originario si configura come abbandono, oblio, e coincide, per Bene, «con quanto

zione di C. Bene).

²⁴ Enrico Fiore, «*Soli con sé, che ressa*», «Il Mattino», 10 novembre 1994 (dichiarazione di C. Bene).

²⁵ Sergio Colomba, «La voce come consolazione metafisica del misfatto teatrale ovvero: un orecchio di più», in Carmelo Bene, *La voce di Narciso* cit., p. 110.

²⁶ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 338.

²⁷ Patrizia Segna, *Una grande prova di Carmelo Bene* in 'Canti Orfici' di Dino Campana, «Il Resto del Carlino», 30 aprile 1995 (dichiarazione di C. Bene).

²⁸ Umberto Artioli, Carmelo Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di A. Attisani e M. Dotti, con scritti di E. Fadini e G. Zuccarino, postfazione di C. Sini, Medusa, Milano 2006, p. 125 (dichiarazione di C. Bene).

Schopenhauer chiama volontà pura, volontà senza oggettività»²⁹. L'incontro con la poesia è per Bene confronto con il primordiale, con ciò che viene prima del linguaggio e che il poeta ha dovuto forzosamente bloccare nella pagina morta. Premessa indispensabile all'atto edificatore del vuoto per opera del non-attore è disporsi all'ascolto dell'originario che riaffiora medianicamente dall'abbandono al significante. L'attore diviene il testo, il testo è la voce, qualcosa che si disfa nel suo farsi, non differente dal motivo campaniano per cui la poesia è la sola cosa che resta poiché eternamente passa e fugge («Volte: e le cose già non sono più»³⁰). La voce è la sua stessa eco: l'eco, infatti, non segue la parola ma la anticipa «come puntualmente si verifica – soprattutto per le note alte – nella registrazione su nastro magnetico, è sempre l'eco ad anticipare il suono emesso. Nella *scrittura vocale, poesia è la voce. Il testo è la sua eco*»³¹. Rinunciare alla declamazione a memoria e affidarsi alla lettura (scelta intrapresa da Bene anche durante le registrazioni televisive) è condizione irrinunciabile al raggiungimento dell'oblio, perché solo nell'artificio dell'atto del leggere è possibile liberarsi dalla tirannia dei significati logico-sequenziali: «se si ricorda, se si fa appello alla memoria, ci si arrende al flusso dell'oralità e si resta nel detto. Tramite la lettura, invece, è possibile smarcare e dribblare il senso. [...] Comparire allora la vera concentrazione, [...] un vuoto di pensiero, un radicale depensamento»³². Leggere è ripartire dal grado zero della memoria arcaica che veicola un «dire senza volontà dove ogni contrazione muscolare, ogni spasimo del ricordo personale, ogni parvenza orale: è abbandono al sonnambulismo della macchina attoriale»³³. Bene esibisce i recital campaniani quali esempi del raggiunto approdo all'originario riferendo della sorpresa e della commozione degli spettatori che frequentemente senti esclamare: «“Sembra che sia Campana!”»³⁴ (e la meraviglia della comunione tra i due poeti fece certamente da sotto testo ai «bravi!» che, a quanto riportano le cronache, furono frequentemente scanditi durante gli applausi). L'identificazione con il poeta, tuttavia, non ha niente a che vedere con l'immedesimazione: quella dell'attore in scena è una creazione altra, è semmai creazione insieme al poeta. La sospensione del tempo e della memoria, cardine della poetica di Campana, è pure la radice dell'estetica di Bene per cui il teatro è per definizione

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Dino Campana, *Giardino autunnale* (Firenze), in Id., *Canti Orfici* cit., p. 107.

³¹ Carmelo Bene, “Il monologo”, in Id., *La voce di Narciso* cit., pp. 34-35.

³² Umberto Artioli, Carmelo Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro* cit., pp. 125-126 (dichiarazione di C. Bene).

³³ Carmelo Bene, “Quattro scritti ‘fonetici’. Quattro momenti su tutto il nulla”, in Antonio Zoretta (a cura di), *Carmelo Bene. Il fenomeno e la voce*, Lupo, Lecce 2012, p. 65.

³⁴ Umberto Artioli, Carmelo Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro* cit., p. 84 (dichiarazione di C. Bene).

fuori dalla storia: «in quell'ora in cui si dà uno spettacolo, il tempo stesso si sospende. E si sospende, perciò, anche il corpo dell'attore»³⁵.

La poesia dell'autore di Marradi si presta alla rivoluzione del significante perpetrata da Bene non solo per qualità fonica, per intensità visiva, ma anche per l'andirivieni di suono, per il cortocircuito procurato dal persistente uso dell'anafora e dal cospicuo numero delle varianti a disposizione, ostentatamente esibite poiché funzionali ad accedere, durante l'esecuzione dello spartito poetico, al territorio della possessione. La ripetizione, intesa come «differenza senza concetto», concorre anch'essa alla dissoluzione del soggetto: «non c'è più l'io, non esiste. In questa sparizione dell'io attore, in questo caso, riesce ad essere, oltre che grande, riesce a superare se stesso, riesce a totalizzarsi»³⁶. Pertanto Bene attinge a piene mani ai già citati *Inediti*, studiati nell'edizione Vallecchi del 1973, a cura di Enrico Falqui³⁷, selezionando le varianti delle liriche raccolte nei *Canti* e proponendole in rigida successione, tentando così il prodigio della materializzazione dell'eco. È ciò che avviene, come si diceva, a proposito delle liriche a Genova: *Donna genovese, La Genovese, Le Cafard, Pei vichi fondi tra il palpito rosso, Genova* (una di seguito all'altra, per esempio, nell'edizione incisa su cd e in uno dei copioni conservati presso l'archivio). L'interpretazione delle varianti "genovesi" è per Franco Quadri il momento più alto del concerto, poiché «drammaticamente le stesse locuzioni s'inseguono, cercando una sistemazione e un incasellamento; e, tormentando diverse combinazioni dello stesso concetto, esprimono il rovello di un labirinto mentale e l'ansia tecnica della formulazione di un'armonia»³⁸. Bene argomenta le ragioni della riproposizione della variantistica campaniana: egli vuole offrire il miracoloso spettacolo della «poesia nel suo svolgersi», avvertendo che il «dire per flussi»³⁹ comporta una fatica non inferiore a quella compiuta dal poeta nella sua furia di riscrittura. Il Campana di Bene è un'invenzione vocale e, nel caso in cui dovessimo dimenticarcelo, occorre rilevare come l'attore intervenga sistematicamente (sia nella premessa al cd, sia nelle brevi dichiarazioni offerte al pubblico prima dei recital e spesso rilanciate dagli ignari giornalisti) a confondere, reiventandoli, i contorni biografici dell'autore e quelli dell'articolata vicenda filologica dei *Canti*. Racconta, infatti, dello smarrimento del manoscritto per opera dei lettori

³⁵ Enrico Fiore, «Soli con sé, che ressa», «Il Mattino», 10 novembre 1994 (dichiarazione di C. Bene).

³⁶ Carmelo Bene, «Quattro scritti 'fonetici'. Quattro momenti su tutto il nulla», in Antonio Zoretta (a cura di), *Carmelo Bene. Il fenomeno e la voce* cit., p. 52.

³⁷ Sulle edizioni degli inediti campaniani a cura di Enrico Falqui cfr. Laura Piazza, *Contro le «industrie del cadavere»*. *Dino Campana nel carteggio inedito Falqui-Vallecchi*, in Aa. Vv., *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di I. Crotti, C. De Michelis, R. Ricorda, ETS, Pisa 2011, tomo II, pp. 435-448.

³⁸ Franco Quadri, *Con Carmelo Bene nella follia del poeta*, «La Repubblica», 18 febbraio 1995.

³⁹ Carmelo Bene, *Nota introduttiva*, in Dino Campana, Carmelo Bene, *Canti Orfici. Stralci e varianti* cit., p. 5.

di Vallecchi (in realtà, i responsabili furono Giovanni Papini e Ardengo Soffici, lettori per «Lacerba») e che Campana, folle per la disperazione, fu costretto a riscrivere l'opera a memoria nel corso di quarant'anni d'internamento in manicomio. Sappiamo, invece, che Campana ricompose sì, febbrilmente, ma in alcuni mesi, il suo capolavoro (pubblicato nel 1914), potendosi in parte avvalere del sostegno di taccuini e carte che poi Falqui avrebbe pubblicato. Solo successivamente, nel 1918, fu rinchiuso a Castel Pulci, dove sarebbe vissuto fino alla morte (che arrivò dopo quattordici anni)⁴⁰. E sappiamo pure che Bene sceglie coscientemente di mentire poiché egli possiede non solo i volumi a cura di Falqui, ma anche l'epistolario *Le mie lettere sono fatte per essere bruciate*⁴¹, che ricostruisce la vicenda attraverso la diretta testimonianza del poeta. L'inganno di Bene è utile da un lato alla demolizione dell'io attore e dell'io autore⁴², dall'altro a riconfermare la natura agonica della poesia e del teatro, congenitamente in conflitto col proprio tempo. La rivolta dell'attore-poeta ha come esito, per Giacchè, «una completa liberazione dall'arte; e l'indicazione che Bene ci fornisce, è appunto che l'attore riuscirà ad essere “capolavoro” *fuor dell'opera*, solo se prima si sarà efficacemente ribellato alla struttura e alla dittatura della Storia»⁴³.

L'annullamento della soggettività e la ricerca sulla *phoné* aprono il varco al vuoto su cui la macchina attoriale esercita la sospensione della volontà. Alcune cronache individuano in Bene l'attore-medium, in stato di *trance*, ed è rilevante, in proposito, la precisazione fatta da Giacchè, per cui l'attore eseguendo la *trance* insegue in essa la liberazione dalla forma: la *trance* non è un'alterazione individuale ma un difficile «ritorno all'ascolto e alla visione dei ritmi sotterranei che collegano l'uomo al mondo»⁴⁴. Un colloquio occulto recuperato attraverso la contro-tecnica: l'attore-poeta, come suggerisce infatti Attisani, «usa la tecnica per “predisporre il cuore”, ossia per creare quel vuoto, per predisporre alla possessione e ridiventare quindi interprete della “voce degli dei”»⁴⁵. Il colloquio con Campana sostiene la ricerca verso un teatro del divenire, un teatro non-luogo dove si assiste alla rivelazione della poesia pura che, più che essere eco della voce degli dei, ha il suono

⁴⁰ Sulla biografia campaniana cfr. Gianni Turchetta, *Dino Campana. Biografia di un poeta*, Feltrinelli, Milano 2003.

⁴¹ Dino Campana, *Le mie lettere sono fatte per essere bruciate*, a cura di G. Cacho Millet, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1978.

⁴² «Ma chi l'ha detto che è stato Leopardi l'autore dei *Canti*... o Campana quello dei *Canti orfici*... Nemmeno per idea. Campana era un povero pazzo. E io, nei miei spettacoli, cerco di togliere la parola all'autorità dell'autore. Bisogna ritornare al prima della parola, al dopo del dopo. Non ci sono più artefici... nessuno artefice... la voce è un fatto di flusso» (Goffredo Fofi, *E adesso vi getterò nel panico*, «Sette», settimanale del «Corriere della Sera», 9 febbraio 1995 [dichiarazione di C. Bene]).

⁴³ Piergiorgio Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale* cit., p. 97.

⁴⁴ Ivi, p. 163.

⁴⁵ Antonio Attisani, «CB, l'alieno», in Aa.Vv., *Per Carmelo Bene*, Linea d'ombra, Milano 1995, p. 56.

sordo dell'assenza di Dio. Campana e Bene condividono la nostalgia delle cose che non sono più e la distanza imponderabile dal divino. Il vuoto di Dio è reiterato nel languore dell'ultima parte de *La Notte* («e non un Dio nella sera d'amore di viola»⁴⁶); Dio (che nuovamente alimenta un richiamo anaforico) è poi rifiutato come entità negativa nel brano conclusivo di *Pampa*: «sotto le stelle impassibili, sulla terra infinitamente deserta e misteriosa, dalla sua tenda l'uomo libero tendeva le braccia al cielo infinito non deturpato dall'ombra di Nessun Dio»⁴⁷. Come Campana, Bene intende per Dio sempre quanto manca di Dio. L'estraneità alla storia, l'idea del vuoto come punto di partenza e non come termine della ricerca, l'accesso all'originario, così intensamente condiviso con Campana, inducono Umberto Artioli a considerare il teatro di Bene «la lancinante dimostrazione di come l'autentico spirito religioso sopravviva nel nostro secolo solo in chi avverte l'assenza di Dio»⁴⁸.

Lo smarginamento della parola esercitato da Bene sembra alludere, infine, alla poesia «musica fanciulla esangue»⁴⁹ dell'orfico Campana. Bene afferma che «non si può raggiungere l'originario senza un massacro»⁵⁰, senza un'opera di negazione esercitata sulle parole, perché, come precisa Klossowski, sono le parole che sanguinano, sono le parole che lacrimano, non i sentimenti, non i fatti⁵¹. Campana pure volle sigillare col sangue della parola poetica i suoi *Canti*, riportando nel colophon una libera trascrizione di alcuni versi di *Song of my self* di Walt Whitman:

They were all torn
and cover'd with
the boy's
blood⁵²

⁴⁶ Dino Campana, *La Notte*, in Id., *Canti Orfici* cit., p. 100.

⁴⁷ Id., *Pampa*, in Id., *Canti Orfici* cit., p. 187.

⁴⁸ Umberto Artioli, Carmelo Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro* cit., p. 140. Per Artioli, inoltre, «questo teatro dell'impossibile, in cui l'attore eccede l'umano e, nell'oblio di sé, si concede a ciò che lo sovrasta, è l'ultimo bagliore del sacro in un cosmo dedivinizzato» (Umberto Artioli, "Morire di teatro per l'increato. Carmelo Bene tra silenzio e vocalità", in Aa.Vv., *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, Marsilio, Venezia 1990, p. 34).

⁴⁹ Dino Campana, *La Chimera*, in Id., *Canti Orfici* cit., p. 105.

⁵⁰ Umberto Artioli, Carmelo Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro* cit., p. 125.

⁵¹ «[...] est en effet un théâtre ou ce sont les mots qui miment les gestes et l'état d'âme des personnages [...]. Ce sont les mots qui prennent une attitude, non pas les corps; qui se tissent, non pas les vêtements; qui scintillent, non pas les armures; qui grondent non pas l'orange [...] qui saignent, non pas les plaies [...] car ce fond, sur lequel se détache tel détail de premier plan, demeure la seule raison de l'action humaine: la résonnance» (Pierre Klossowski, *Préface* in Virgile, *Énéide*, traduction de P. Klossowski, Gallimard, Paris 1964, pp. XI, XII).

⁵² Dino Campana, *Canti Orfici* cit., p. 234.

E in queste parole, per lui «le uniche importanti del libro»⁵³, pare annunciare che un giorno l'attore-poeta avrebbe fatto a pezzi la sua identità e dissanguato i suoi versi. Nel percorso a ritroso nella storia e nella memoria, Carmelo Bene si riappropria dello *sparagmòs* orfico e ne fa il sapiente strumento per recuperare dalla Poesia la vita invece che il senso, per resuscitare dal *morto orale* la carne viva del Poeta, offrendo al pubblico sgomento lo spettacolo efferato e sublime della Poesia nel suo farsi.

⁵³ Id., *Lettera a Emilio Cecchi* (marzo 1916), in Id., *Lettere di un povero diavolo. Carteggio (1903-1931)*, a cura di G. Cacho Millet, Polistampa, Firenze 2011, p. 137.

Tra quadro e cornice

Resoconto di un viaggio a Vallicelle

Eleonora Buono

Nel gennaio 2017 il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards ha dato a Pontedera alcune rappresentazioni. Dopo avervi assistito, ho tentato di raccogliere i frutti di tale esperienza: da questa esigenza, che è insieme un resoconto e una rielaborazione *ex post*, è sorto un lavoro autonomo. In successione, le esperienze descritte sono: un primo spettacolo, *L'heure fugitive*; un secondo spettacolo, *The Underground*; una sessione di lavoro sul canto vibratorio del gruppo guidato da Thomas Richards; una sessione di canto partecipata, svolta insieme a Open Program, il gruppo guidato da Mario Biagini.

Ho articolato la questione in due parti, differenti per modalità e intento: i quadri e le cornici.

Da un lato troviamo i quadri, che sono animati da uno spirito “descrittivo”, sicché in essi mi pongo di fronte all’esperienza che ho fatto, e soprattutto al ricordo che ne porto, e cerco di tratteggiarne i contorni. Nella cornice ne propongo un’interpretazione, come un corollario. Le cornici sono dunque il luogo in cui trovano spazio le riflessioni che germinano dal quadro, godendo così di maggiore libertà; in alcun modo pretendono di essere un’esegesi di ciò che si è visto.

Quadro e cornice. Dove finisce l’uno e dove comincia l’altro? Siamo presi in un gioco di specchi. L’intento può in effetti essere diverso, ma sul risultato sarei cauta. Non sono invero separabili i due momenti, nelle descrizioni si avverte l’effetto dell’interpretazione fin da subito; l’esperienza del quadro viene ridisegnata dalla forma che prende la cornice.

Primo quadro: Le donne

L’osservatore si siede. Davanti ai suoi occhi, dietro a un arco a tutto sesto, una sala bianca. *Voilà*: qui si delinea una figura. Una donna, sola, che parla a noi e tra sé e sé. Su di lei scende una fantasticheria; un sogno venuto da lontano. Racconta di come sia scivolata via dal letto dove suo marito continuava a dormire e, mossa da un bisogno vivo, abbia cominciato a leggere un libro di poesie. Così inizia il viaggio. Viene trasportata dalla corrente che scaturisce da quel libro. Le sue parole scandiscono il ritmo del sangue e della voce, le loro voci in lei. Nasce come un’esigenza di compimento, di far divenire reale ciò che non lo è. Un evento, o una rivoluzione. Se tutto accade in una camera solitaria, attorno a lei si disegna lo spazio quando i

suoi uomini le portano un bancone da bar, una sedia; tutto l'occorrente per l'evento. E la finzione, qui, può davvero tornare utile alla realtà.

Che la nostra figura appaia allora nelle vesti di Mélusine, mentre racconta la sua storia, non dovrebbe più stupire. Quello che prende vita davanti a noi è il mistero della metamorfosi. Una serie di figure femminili – e non – appaiono.

Madame M., o Mélusine, si immerge in una sorgente, poiché certamente è l'acqua l'elemento metamorfico per eccellenza. Sulla scena prendono vita le maschere; se non altro perché in quella fontana si sono inebriate tante altre donne. Accanto si sente lo strisciare di un serpente. Animale ctonio, con il quale metterà in atto una vera e propria fusione nel momento in cui Mélusine diviene una donna serpente. Fino a qui, si consumano le trasformazioni dell'immagine femminile che abbiamo davanti; in alto, proiettati alle sue spalle come fosse una volta celeste, si succedono le fasi del ciclo lunare. Il percorso verso la scoperta di un'unità tra i due (e solo tra di loro?) esseri, ove questi si confondono in uno. Fino alla fine, quando la luce si spegne.

Ora, questo pare forse essere un dipinto di Michelangelo, fisso in pose plastiche e grandiose, sicché quando vediamo che anche i corpi più divini ridono sotto i baffi cadiamo rovinosamente sulla terra. Le forme altisonanti vengono stravolte nel loro doppio ridicolo. Il serpente, il simbolo della vicinanza alla Terra, diventa un gingillo. L'eroe si perde per strada. E tutto va a finire in un bicchiere di vino, bevuto da una donna che brinda con se stessa. A questo punto non sappiamo più a che santo votarci: era questa, la rivoluzione?

Prima cornice

In questa cornice, vorrei infrangere, in un proliferare di sistemi geometrici, il quadro che abbiamo guardato per un istante.

Prima di tutto, chiediamo cosa può significare il punto germinale del ciclo delle metamorfosi. La nostra figura viene investita in pieno dalla corrente della parola poetica. Il ritmo della poesia diventa il ritmo del sangue. Accede così alla voce, e dunque alla pubblicità e al pubblico, se la voce è la modalità di espressione che meglio produce una messa in comune. Si può udire la voce anche quando chi parla non si rivolge alla persona che la sta ascoltando; di conseguenza la voce è aperta al pubblico, crea uno spazio pubblico.

Ciò che dapprima è racchiuso nel privato della lettura esplode visibilmente, nell'esteriorità dell'esibizione corale. Infatti Cécile dà mostra delle donne, indossando le loro maschere, ad esempio cambiandosi le scarpe in continuazione. Non a caso, prima di recitare ogni poesia, ne declama ad alta voce autrice e titolo; in una maniera grottesca, sì, ma per mostrare la figura che parla attraverso la sua voce quale modo migliore di dirne il *nome*? «Tu es le fils de quelqu'un», ricorda un proverbio francese caro a Grotowski. Il libro, lo spettacolo, le poesie, molti

dei canti, l'attrice, l'autrice, parlano in francese. Vale a dire che Cécile parla con la voce dei suoi antenati, si fa vaso per la loro voce. Il libro non è allora semplice *divertissement*, ma la parola che lei fa rivivere portandola in scena; e che fa vivere lei. In questo momento, sta mostrando la sua provenienza, le figure che parlano attraverso di lei sempre.

Inoltre, perché il fatidico libro è proprio un libro di *poesia*? Tentiamo di dare una risposta semplice: la poesia è ritmo. Certo, il ritmo non caratterizza soltanto la poesia. Eppure, se il ritmo non sta solo in essa, è pur vero che la poesia – di esser ritmo – non fa affatto mistero. Allora vediamo bene per quale ragione le poesie che Cécile recita sono spesso scritte in un metro quanto mai tradizionale, ossia l'alessandrino. Pare che esse addirittura ostentino la loro natura ritmica. Cosa succede allora quando siamo costretti, condotti dal verso, a sentire l'andamento ritmico della parola? Cosa accade in noi e attraverso di noi? Il metro del verso, nel suo scandire il battito di ogni sillaba, produce un incantamento; davvero una formula magica. Nulla di meglio per uscire da sé, e indossare i panni di un altro, ove sé e altro si rivelano essere vane frontiere. La voce che risuona, fa eco, insegna questo: io e altro sono secondari rispetto al suono della parola. La potenza del ritmo emerge invero anche nel momento conclusivo dello spettacolo, dalla ripetizione che fa Cécile di poche parole. «Confondu en un seul être», frase che viene spezzata e ripetuta nei suoi elementi, scomposti e ricomposti di volta in volta. L'effetto è quello di un incantesimo, perché le parole perdono di significato, nonostante il loro significato sia ciò che ha portato alla scelta di quelle parole specifiche. Non è affatto secondario dapprima, ma lo diviene. Ci abbandoniamo al ritmo della parola, al suo incanto.

Le parole di un incantesimo non hanno un fine comunicativo. Non informano, ma sono pronunciate in vista del loro effetto. Sono tese all'effetto che vogliono produrre, si protendono verso ciò che nell'incanto deve fare la sua comparsa. Che cosa dovrebbe apparire qui? Domanda di non facile riposta. L'effetto desiderato potrebbe essere questa medesima fusione in un essere solo a cui allude la formula. Potrebbe essere la rivoluzione, posto che la detta fusione non sia la rivoluzione stessa. Potrebbe trattarsi di un effetto che si vuole produrre in chi osserva. O di tutte queste cose insieme. Per ora teniamo ferma la connessione tra il ritmo della poesia e la formula magica: consegnandosi all'andamento ritmico, ascoltiamo le parole come se le stesse pronunciando un altro, tutti tesi all'effetto che l'uscita da sé potrebbe produrre.

Definiamo un'altra piccola figura geometrica, ripetendo quanto si è già intravisto nel quadro. In esso si esibiscono manifestazioni e simboli del femminile: dalle donne che di volta in volta Cécile incarna, alla luna, all'acqua. Persino del serpente, che spesso rimanda al fallo, si precisa che esso non va inteso in tale maniera, ma piuttosto come emblema della vicinanza alla terra. Mélusine, che veste la voce di

ogni donna, che si cambia in serpente, è un'esibizione dell'umano e del femminile. Ella porta nella luce della scena quello che ognuno, suo malgrado, è. Una donna, allora, prima di tutto. Se questo può sembrare scontato – e certamente lo è – altro è *mostrarlo*. Tutt'al più, nel momento in cui si manifesta ciò che la figura è, vediamo come i suoi contorni vengano da molto lontano; da un canto, dalla parola. Appunto, dall'altro. E sarà allora "io", quello che incarna tutto questo?

Così, in fin dei conti, se qualcuno si trova a essere donna, dovrà chiedersi che cosa questo implica. Far sfilare le forme della donna vuol dire anche questo.

Occorre tuttavia porre l'accento su un altro punto, secondo il quale non siamo nel registro della constatazione o della descrizione di che cosa sia la donna o quali caratteri possa assumere. Quella di Mélusine è «une intuition qui veut devenir évènement, révolution». Di che tipo di rivoluzione si tratta? Una domanda insidiosa, tanto più che è proprio questa rivoluzione a suscitare il riso dello spettatore di fronte al quadro, insieme grandioso e grottesco, dipinto da Cécile. In effetti ci sarà un momento in cui, subito dopo una breve pausa, dirà che è bella, la sua rivoluzione; l'aria compiaciuta di chi, di fronte alla propria opera, non può fare a meno di ammirarla, con un sorriso a mezza bocca. Ecco, spero di aver dato l'idea: viene proprio da ridere. Di che rivoluzione stiamo allora parlando, e perché poi dovrebbe fare tanto ridere? Forse non è venuta bene, o non si è compiuta, checché ne dica Madame M.?

Di fronte a una domanda insidiosa, azzardo una risposta precaria. «Certains racontent qu'avant, les deux n'étaient qu'un, ni homme ni femme, mais confondus en un seul être». Se prima i due erano uno, allora la nostra rivoluzione – e di una rivoluzione non trascurabile si tratterebbe – potrebbe consistere nell'attuare l'unione dei due nell'uno. Confusi in un solo essere; come indicavo, sono le parole sulle quali si conclude l'opera.

Il passaggio da una forma all'altra, di donna in donna, di poesia in poesia, potrebbe portare a scorgere infine la vanità delle forme. Non stiamo che ripetendo quanto già accennato, ossia che le manifestazioni del femminile e del maschile sono tutto, certo. Eppure, da dove provengono? Qual è la sorgente delle metamorfosi? Quale luogo da cui esse scaturiscono, poiché noi vogliamo vedere, insieme, le forme e quell'antro? Si faccia bene attenzione, perché occorre addentrarsi in questo discorso con cautela: non stiamo sostenendo che il vero essere venga ricoperto da maschere fugaci e menzognere. Al contrario, se non ci sono *che* le maschere, o le forme che l'essere assume, noi chiediamo come si genera la differenza che da una maschera all'altra decide cosa è uomo e cosa è donna; e ancora, che *c'è* uomo e donna.

Una rivoluzione: se vedessimo questo, potremmo capire meglio anche l'avvicinarsi dei ruoli tra maschile e femminile, dei modi in cui si intessono i loro rapporti. Le parole con le quali, le spalle al pubblico, Cécile conclude il suo percorso, riportano nel mezzo di questo problema: «confondu, se confondre, confondu en un seul être». Come scrivevo poc'anzi, sono parole che ripete, variandole, mentre

piega piano le ginocchia. Avvertiamo una risonanza. Tutta la tensione accumulata nel corso dello spettacolo culmina qui, in una formula magica. Se di un incantesimo si tratta, forse la rivoluzione che prima faceva sorridere si sta compiendo in quell'istante. Cécile allora dà vita alla sua rivoluzione, facendola, mostrandola. Mostrando la compenetrazione dei due esseri – che già sono uno solo – nel suo corpo, dando loro vita sulla scena. Il *climax* che la formula magica produce come d'incanto è intenso, tanto che le luci alla fine le luci si spengono. Precipita il silenzio. Sarebbe stato troppo pretendere di reggere più a lungo.

Nel quadro abbiamo visto, sgomenti, come le strane pose titaniche si rovesciassero in una smorfia. Ora, dalla cornice, possiamo fissarle forse con il cuore più leggero, sicuri dal nostro castello di finte geometrie. L'ironia fa paura, poiché procede di pari passo con il fantasma della vanità: che rivoluzione sarà mai questa, se possiamo riderle in faccia? Insomma, sembra più facile adagiarsi nelle cose serie; o almeno in quelle che si ammantano in quest'aura di serietà. Perché, invece, questo spettacolo fa anche ridere? Di nuovo, tentiamo una risposta azzardata. Sono le maschere a essere ridicole. Cécile prova a mostrare l'umano, il femminile; l'ora fuggitiva, ossia l'eterno che si dà nell'istante. Ecco, provate a immaginare la scena e forse potrebbe essere chiaro: farlo *vedere*, significa stare al contempo dentro e fuori di esso. E come? Dentro e fuori ciò che è, ciò che siamo al di là di noi; dentro è fuori perché sempre lo siamo, ma anche ci fermiamo per avere il tempo di esibirlo. Perdonate la similitudine, ma è guardarsi troppo a lungo allo specchio. Chi non si sentirebbe ridicolo? Nel momento in cui lo stai mostrando, già avverti il paradosso. Come si fa a mostrare l'essere mentre – sarebbe strano dire il contrario – lo si è? È vedersi da fuori che produce uno scarto, che fa sorgere l'ironia; induce a essere senza credere troppo alle forme che ci si è trovato a incarnare. La dissociazione fa risultare tanto grotteschi che tutto si annega, come al chiudersi dello spettacolo, in un bicchiere di vino.

Non vorrei in ogni caso essere fraintesa: in questo esporsi al riso proprio e altrui sta già tutto, in quanto significa che qualcosa dell'evento è accaduto. Mostriamo l'essere mentre si fa.

Stiamo terminando le volute architettoniche della prima cornice con una riflessione che accompagna ovunque. Mi è parso di aver usato termini non poco ponderosi. “Essere”, “altro”, “io”. Non siamo nel registro del *divertissement*. In che senso questo spettacolo *dice il vero*?

«Il y a des chances pour qu'ici la fiction convienne mieux à la réalité», dice Cécile. Una frase che, da quando l'ho vista, cammina accanto a me. La finzione è feconda, fa gioco alla realtà. Provo a esibire ciò che ho visto. La finzione da una parte e la realtà dall'altra; eppure fino a quando si può tener ferma questa distinzione? Badate bene, non sto sostenendo che la realtà non esiste e via dicendo. Tenere separate le due cose non vuol dire altro che questo: sappiamo come comportarci

davanti a una poesia, a uno spettacolo, a un romanzo, a un quadro. E quando andiamo al lavoro, sappiamo quanto esso sia spietatamente reale. Tuttavia, cosa intendiamo per *reale*? La finzione, al pari del lavoro, accede all'essere; semplicemente, è. Comprendiamo subito che cosa vuol dire la parola finzione, nella sua distinzione dalla realtà ad esempio. Eppure nella misura in cui essa è, partecipa dell'essere. È un modo dell'essere, potremmo anche dire.

Capiamo forse adesso cosa sia una finzione che fa gioco alla realtà. Non c'è il mondo da un lato e le vane fantasie dall'altro; le fantasie potranno anche essere vanità, ma sempre *sono*. Sono parte del mondo.

Tracciamo un'ulteriore linea nella costruzione. Quello che ha fatto Cécile, può essere *vero*? Vizio da filosofi, chiediamoci prima di tutto che cosa voglia significare, qui, vero. Il vero che si staglia nello spettacolo di Cécile si iscrive nel registro della corrispondenza? In tal caso, quel che Cécile ha mostrato sarebbe vero alla condizione che sia simile alla realtà, che ne sia una corretta *rappresentazione*. Dovremmo essere portati a esclamare: «Ecco! È proprio così che sono gli uomini e le donne!». Non nego che ci sia anche questo, per noi abituati a pensare nell'ordine della corrispondenza.

Spingo però anche oltre la linea, dicendo che il vero sta negli effetti che produce in noi. Il lavoro di Cécile, quello che *accade* attraverso la sua opera, è vero poiché produce alcuni effetti in chi lo guarda. Al pari della formula magica, è proteso verso ciò che al suo seguito potrebbe apparire. E ciò comporta un contrappasso, mi rendo conto, che può anche essere falso; può non produrre effetto alcuno. In tal caso, la scena sprofonda nella finzione, diviene fittizio di contro al reale. Di conseguenza, il quadro, accedendo all'essere, ha una sua realtà. Beninteso, se lo si guarda nella sua contrapposizione rispetto alla realtà, ove i due termini si escludono a vicenda, ne ha poca.

Quale potrebbe essere la verità del quadro? Potremmo dirlo vero in quanto è reale, e in virtù della realtà di ciò che ci dona? Il quadro svolge una parte nella danza dell'essere, ci dà un po' di essere in più; ce lo consegna nel palmo della mano, chiedendo a noi di farne ciò che dobbiamo e vogliamo. Per questo una finzione può essere vera, e reale. In altri termini: un gioco è soltanto un gioco, ma quando si gioca si fa sul serio.

È questa la rivoluzione?

Secondo quadro: La morte

La scena si apre. Una donna, in nero, appare. Spiega che forse la morte è infinitamente più vicina all'uomo di quanto non lo sia la vita. Che, se la vita dice insieme "Sì" e "No", la morte invece dice sempre "Sì", di fronte all'eternità.

Il prologo pone due figure, l'una accanto all'altra: una donna in bianco e una in nero. Lo spirito che dice (quasi sempre) "Sì" e quello che dice (quasi sempre)

“No”. Il No e il Sì sono le parti impersonate dalla vita; perché solo per la vita ci sono, essa sola si divide in questa dicotomia.

Quando i due spiriti svaniscono, irrompe sulla scena il nostro eroe: l'uomo del sottosuolo, il quale, come tutti gli esseri umani, è ossessionato dal Sì e dal No. Dal possibile e dall'impossibile. Spiega egli che «impossibility is a stone wall», siccome le leggi della natura e della matematica, insomma le leggi della ragione e della verità, pongono il discrimine tra ciò che è e ciò che non è. Tra il Sì e il No, dunque? Sennonché, l'uomo deve poi essere pronto a riconciliarsi con questa distinzione, accettando il muro contro cui si dibatte. È per questo che il nostro eroe non pare essere affatto un eroe. Nessuno infatti, spiega lui, vuole avere per eroe un uomo che ha perso la propria vita nella decadenza, in un angolo buio di una stanza, nel sottosuolo. Tutti, aggiunge, abbiamo in fin dei conti perso l'abitudine a vivere, e, provando disgusto per la “vita vera”, non vogliamo nemmeno sentirne parlare. Poniamo allora il caso che ci slegassero le mani che abbiamo annodate: imploreremmo immediatamente di tornare in servitù.

Mentre il nostro eroe articola il suddetto ragionamento, un telo – bianco di quel bianco che solo la morte può avere – compare. Come sbalzata fuori dal discorso del nostro eroe, un po' faceto perché troppo serio, il cadavere si rianima. Violando – udite udite – le leggi della natura. Una volta che la morte si è svegliata, si capisce fin troppo bene qual è il suo posto: è questo. Il *memento mori* vuole ricordarci che non siamo così lontani dalla morte. L'eroe vede come la sua condizione è quella di tutti e di ciascuno, giacché siamo nati per morire.

L'azione continua, nello spazio si mischiano i personaggi: dal nostro eroe, ai due macchinisti che portano il cadavere, al cadavere stesso. Anche il regista non riesce a starne fuori e mette piede nella propria opera. Tutti portano dentro il proprio sottosuolo, la propria umanità.

Ora, il nostro eroe è spinto, forse proprio dall'alterarsi delle leggi di natura, a guardarsi in viso; a vedere la propria anima, che gli appare in sogno sotto forma di una prostituta. Vede, allora, la schiavitù in cui ella è oppressa; e lui con lei. È forse, questo viaggio nel sottosuolo, una via verso la liberazione?

Il regista che interviene, infine, diventa il più emblematico dei propri eroi. Il gioco della parti da lui architettato è allora un modo per rendere visibile, dietro allo schermo del suo uomo del sottosuolo, la morte e la vita? O ancora, la loro comunanza, in un luogo che sta prima della creazione; ossia della dicotomia che contrappone vita e morte, corpo e anima, io e altro, Sì e No.

Seconda cornice

Confesso un grande imbarazzo nel disegnare questa cornice. Il quadro che in essa dovrebbe prendere posto è lussureggiante, finanche spaventoso. Quale cornice potrebbe esserne il contraltare? Per questo le costruzioni geometriche saranno

abbandonate, la cornice lasciata alla mercé di un materiale organico, in continua e disarmonica trasformazione.

Fissiamo lo sguardo su un primo agglomerato, su quel nodo di Sì e No che valica il confine del quadro e dalle figurazioni di *Underground* arriva fino a qui, alla sua cornice. Sì e No sono le voci della vita, il suo continuo oscillare tra due poli. O Sì o No, vale a dire o male o bene, o uomo o donna, o corpo o spirito, o possibile o impossibile; o vita o morte infine. È questa una stretta che imprigiona, costringendo a prender una parte piuttosto che l'altra. La liberazione consiste nel vedere come i due siano uno. È questo ciò che tenta di attuare il regista, il quale spiega come il suo percorso sia in cammino verso un centro propulsivo che sta prima della creazione stessa?

Percorrendo le linee della cornice, ci accorgiamo di un aspetto singolare: se l'eroe si consuma in uno stato di vita illusoria, il cadavere tornerà in vita. Dov'è allora la soglia tra i due stati? «Mea maxima culpa! I've awoken Death, and now we have so much ground to cover... [...] In fact, at times, it seems to me that he has already engulfed the whole humanity». Così parla il nostro eroe. La morte è l'ombra, il negativo della vita. Dunque anche ciò che la rende tale. Guardarla in faccia significa allora ricordarsi cos'è la vita. È pur vero infatti che, di riflesso a essa, il nostro eroe vede l'uomo. Ad esempio, lo scorge nel suo affannarsi verso il fine a cui tende, a prescindere dal fine stesso. Come un arco in tensione che sia proteso verso un bersaglio sempre al di là della sua gittata. Eppure è attraverso la morte che la sua condizione si manifesta perché il Sì e il No cantano a una voce, svelandosi a vicenda.

In egual modo l'anima si mostrerà al proprio corpo. E cosa dice, in effetti? «Do not be ignorant of me. For I am the first and the last. I am the honoured and the despised, I am the prostitute and the holy». Un'ulteriore stoccata al dualismo, per il quale Sì e No stanno agli antipodi. Al di là di questo luogo, che poi è il nostro, i contrari si tengono; e questo è il segreto che si svela nel momento in cui guardiamo il loro movimento, divergente solo in quanto convergente.

La cornice prende forma, insegnando a guardare l'unità dei contrari.

Compiamo un ultimo passo, senza pretendere di rendere coerente la disorganicità del percorso ancora acerbo compiuto fino a qui, ponendo una questione delicata. Che posto dare al canto? L'azione, invero molto articolata, di *The Underground*, appare costellata di canti. Ora, qual è la necessità che porta, in *quel momento* a intonare un canto? Una volta un attore del *Workcenter* mi ha detto che non riusciva a provare alcun interesse per le cose che paiono arbitrarie. La loro opera d'arte non dice la vana finzione, ma il vero. Per questo, davanti a *The Underground*, mi domandavo che ruolo avessero al suo interno i canti, quale fosse la necessità che portava in quel passaggio a *non potere fare altro che cantare*.

Nel canto si è risolta la domanda di questa cornice, che sfocia immediatamente nel prossimo quadro.

Terzo quadro: Guardare il canto

Lo spettatore si avvicina alla rappresentazione, prendendo posto sull'orlo del suo spalancarsi, appena fuori da dove l'azione si dispiega. La scena, contrariamente alla prime due, non è fatta per essere vista; per questo per avere tale sguardo privilegiato dobbiamo accovacciarci in un rifugio laterale, quasi di soppiatto. Uno sguardo furtivo che fa sentire non poco privilegiati, come se assistessimo al prodursi di un mistero.

Un'aura misterica aleggia davvero per tutta la stanza. I figuranti si muovono come se levitassero nel silenzio, per non disturbarne il suo scorrere fino al momento in cui tale silenzio si infrange. Jessica, seduta da un lato, comincia a cantare. Gli altri rispondono, intonando il medesimo canto. Le figure alle quali volgiamo lo sguardo camminano sul filo del ritmo creato dal canto stesso. Allora tutti i loro contorni si uniformano a quella linea, dalla quale sono disegnati più di quanto non la disegnino con il proprio fare. Di volta in volta il centro del cerchio muta, accogliendo un astante piuttosto che un altro, riconfigurandosi armonicamente attorno a essi e stringendoli nel suo cerchio. Il canto è sempre lo stesso, l'azione va al di là dei singoli attuanti che vi partecipano.

Terza cornice

In questa cornice occorre prima di tutto dar conto di un sentore, ossia della sensazione di aver colto qualcosa in più, che solo questo quadro poteva aggiungere. Il parallelo con il culto misterico pare essere fecondo. Una volta che si assiste ai riti, il loro riverbero si diffonde per ogni dove. Quello che si scorge dunque è la chiave di volta dei due quadri precedenti, il punto di irradiazione delle loro costruzioni prospettiche. L'effetto prodotto dal canto, nella sua duplice natura ritmica e melodica, è la causa finale attorno alla quale si sviluppavano i due quadri. Su tale effetto, molto si potrebbe dire. È quanto Thomas Richards chiamerebbe «azione interiore», benché non credo sia l'oggetto di cui è bene occuparsi in questa cornice. Si tratta di un mutamento della natura dell'energia, che da una certa qualità passa a una qualità diversa, più sottile. Non ci addentriamo per questa strada. Precisiamo solo che non è cosa fatta per essere vista, come ho accennato all'inizio del quadro precedente, ma per essere compiuta.

Ora, se di fare si tratta, e non di vedere, come coniugare tale aspetto con i due quadri precedenti, nella misura in cui di fronte a un quadro non resta che guardarlo? È qui che, mi arrischio a dire, si mette alla prova la ragione del quadro stesso. Quest'ultimo si compone di una duplice natura, poiché la sua essenza sta nell'azione che si produce, ma esso al contempo espone il suo segreto perché sia visto. In altri termini, mette in mostra l'azione. Invero il riverbero di questa azione non cade nel vuoto, bensì include chi sta di fronte nella sua eco. Fa cerchio, si comunica agli

altri. Platone parlava, riferendosi alla performance dell'aedo, di una sorta di scossa. Ecco, da chi fa a chi guarda passa una corrente elettrica.

Continuiamo a costruire la cornice, senza pretendere, sia bene inteso, di “dire la verità” circa ciò che vediamo in questo quadro e in quelli precedenti, poiché il senso che vi conferisco non coincide necessariamente con quello che vi attribuisce il suo creatore. D'altronde non voglio approntare un'esegesi, ma dar vita a una costruzione indipendente, benché elaborata alla luce del quadro stesso, e che ne sia il controcanto; non a caso siamo in una cornice.

Mi chiedo allora in che rapporto stia l'azione che l'attuante compie su di sé e ciò che di tale processo si espone, il significato che si conferisce al quadro quando siamo posti dinnanzi a esso. Quando guardiamo *L'heure fugitive* oppure *The Underground* cogliamo una linea narrativa che veicola alcuni significati: riflessioni sulla vita e la morte, sul ruolo della femminilità *et cetera*. In che modo essi si amalgamano con l'effetto prodottosi nel canto? Che vi sia un rapporto tra le due cose, si vede bene se si considera la necessità di dedicare una parte al canto in ogni spettacolo. Le due cose procedono di pari passo ma come giustapposte, come l'una accanto all'altra? Oppure si avviluppano in un intreccio che non pare essere districabile? Per quanto concerne *The Underground*, ad esempio, i punti in cui si passa dall'azione narrativa al canto si avvertono come gradini, ponendo ai miei occhi il problema della congiunzione dei due momenti. La sua complessità non è evidentemente esauribile in un'unica visione.

Avanzo un'ipotesi. Da una parte, lo svolgimento dell'azione è indipendente dal suo configurarsi in un quadro, sicché esso c'è ma non è nient'affatto lì per essere visto. Dall'altra, come quadro si presenta, e in quanto tale si offre attraverso delle figurazioni. È così che l'azione compiuta dall'attore si plasma fino a divenire uno spettacolo, articolato secondo una modalità che incontra il senso comune, dal momento che in esso si danno una narrazione visibile, dei personaggi e tutto l'occorrente. Quale conclusione dovremmo trarne? Lo spettacolo si dispone così in funzione del suo essere preposto alla visione? Come se, allorché l'azione si espone allo sguardo “altrui”, dovesse per forza divenire uno spettacolo. Per esempio, veicolando alcuni significati. Per intenderci, come se in uno spettacolo, al fine di comunicare con il pubblico, si dovesse trasmettere un significato, il quale potrebbe essere una riflessione sulla natura umana, sul rapporto tra uomo e donna, una rappresentazione dell'esistenza e via dicendo.

Vorrei discostarmi da questa lettura. La sua limitatezza è d'altronde tradita dalla storia stessa della produzione del Workcenter. Non è affatto vero che l'azione ricercata attraverso il canto vibratorio sia di per sé incompatibile con la sua esibizione. Prova ne sia il lavoro chiamato *Action*, nel quale si operava in vista della creazione dell'Azione, ma al contempo era possibile assistervi. Tuttavia non si trattava di uno spettacolo, tanto è vero che, nell'introduzione al filmato di *Action in Aya Irini*

(registrato in Turchia nel 2003), Mario Biagini mette bene in luce come il senso di quello che stavano per fare non sarebbe affatto venuto meno se non ci fosse stato nessuno a vederlo. È dunque possibile condividere il lavoro prodotto dal canto senza che vi sia un ulteriore livello, vale a dire quello che qui ho denominato il piano del significato.

Qual è allora il senso di tale livello? Non vorrei intendere il significato alla stregua di un qualcosa che si aggiunge quando vogliamo comunicare con gli spettatori. Quest'interpretazione sarebbe inoltre contraddetta dall'esempio di *Action* e priverebbe i prodotti del Workcenter del loro versante performativo. Concentriamoci allora su un altro aspetto: *L'heure fugitive* e *The Underground* sono opere d'arte. Spogliamo tuttavia l'espressione "opera d'arte" della sua magniloquenza, intendiamola in senso letterale. In quanto tali essi *articolano*, compongono. Tentano di tenere insieme il piano dell'azione portata avanti dall'attuante e quello del significato. Se da un lato il lavoro che l'attuante compie su se stesso potrebbe essere considerato come una performance, dall'altro lato i significati veicolano una riflessione che non fatteremo probabilmente a denominare di tipo *conoscitivo*.

A che tipo di conoscenza si fa qui riferimento?

Navigando a vista, potremmo dire che si tratta della conoscenza che si sprigiona *riproducendo* qualcosa. Potrei dire rappresentare, anche se il termine pare insidioso. È una realtà che procede di pari passo alla finzione, cosicché non abbiamo la realtà da un lato e un artefatto che la riproduce dall'altro. La realtà *si fa* nella riproduzione. Essendo riprodotta, anche si produce. Nel tentativo di compiere un lavoro di analisi sul rapporto tra rappresentazione e riproduzione, potrei avanzare questa distinzione: la rappresentazione pone la realtà come altro dal proprio operato, sicché il suo scopo è quello di rispecchiarla; riprodurre, invece, significa fare altrimenti, produrre di nuovo, e dunque sempre nella sua differenza. La rappresentazione è uno specchio, la riproduzione una fucina.

Cosa si sprigiona allora dal suo ventre?

Porto avanti l'ipotesi. La riproduzione, compiendo un'azione, è tesa verso il prodotto del proprio fare, che interpreterei come un *mettere a fuoco*. Rifare, per mostrare sì la realtà – e in questo non siamo forse così lontani dalla rappresentazione – ma nella convinzione che operando sorga qualcosa d'altro: un processo che ha luogo nell'attuante, e che viene trasmesso a chi assiste. Lo spettacolo vorrebbe tenere insieme i due aspetti, portare in scena la realtà per andare al di là di un rispecchiamento del mondo, per scatenare un processo di mutamento nell'attuante. Produrre *conoscenza*, laddove tale termine pare alludere a una "coscienza di", e non tanto a un sapere di qualche dottrina. La dottrina sta dalla parte della rappresentazione. La "coscienza di" è il prodotto della riproduzione: ad esempio, si produce la "coscienza di" ciò che accade in chi compie meticolosamente, giorno per giorno, il lavoro sul canto. La fucina è un luogo da artigiani; per coloro che sanno – e vogliono imparare a – articolare. Infatti non basta guardare per imparare un'arte.

La rappresentazione e la riproduzione si legano inoltre a due differenti maniere di intendere il rapporto tra realtà e finzione, del quale ho detto in precedenza. Dal punto di vista della rappresentazione, c'è come un salto tra reale e fittizio. La realtà è posta dinnanzi al soggetto, come un oggetto da osservare e del quale fornire un rispecchiamento. Reale da una parte, fittizio dall'altra. In quest'ottica lo spettacolo è una finzione atta a rappresentare la realtà. Che dire invece della riproduzione? Un'opera che è da collocarsi nell'ambito della riproduzione non si pone come separata dal reale. Se esibisce il reale, lo fa in quanto parte della realtà, per produrre un cambiamento sull'agente; dunque, una nuova parte di reale. Dove tracciamo il confine tra reale e fittizio, in questi termini?

In ultima analisi, è davvero pertinente questa distinzione tra rappresentazione e riproduzione? Nel registro della rappresentazione, mettiamo in mostra ciò che è per averne una comprensione. Se non altro, sempre si produce qualcosa: *un di più di conoscenza*. Sul piano del significato, acquisiamo una conoscenza del reale, di ciò che chiamiamo reale e che in quanto tale ci sforziamo di rappresentare nel nostro mondo di finzione. Così dall'altra parte la riproduzione è volta al conseguimento della "coscienza di". *The Underground* e *L'heure fugitive* svolgono al contempo tutte queste funzioni: rappresentano una parte di realtà, producono un cambiamento sull'attuante, mostrano e creano per comprendere. Il piano del significato rappresentato e quello dell'azione volta a produrre effetti sull'agente si fondono. Quali effetti scaturiranno da questa convergenza? Staremo a vedere.

Quarto quadro: Fare il canto

Il terzo quadro non aveva posto per occhi che lo guardassero: costringeva a mettersi sul crinale, come se solo da un nascondiglio si potesse osservare. Il quarto non si apre che includendo: Mario comincia spiegando che adesso, in questo lavoro sviluppato da Open Program, non ci sono simili angoli remoti. D'altronde, anche lo stare a guardare è un'attività. È per questo che lo spettatore diviene un personaggio della composizione. Così Mario ci invita a cantare insieme a lui e al suo gruppo di lavoro. Proposta per molti versi spaventosa, in quanto costringe a mutare la propria figura – e per questo seducente. Difficile dunque descrivere i tratti dell'ultimo quadro. Cantiamo e ci muoviamo nello spazio di Open Program. Se guardare è già fare, non tutto si fa soltanto con gli occhi. Al contrario, qui *si vede solo nel fare*.

Quarta cornice

Se questa cornice dovesse apparire particolarmente limpida, alla maniera forse della prima, non per questo dobbiamo cadere nell'errore di considerare la sua apparente chiarezza come dipendente da una supposta comprensione del quadro e di conseguenza dalla capacità di svolgere una sua esegesi. Quelle qui descritte sono

più che mai riverberi dell'esperienza vissuta *nel* quadro, valutazioni a posteriori, filtrate dal lavoro di riflessione che riesco a fare.

L'esercizio al quale abbiamo partecipato, che ci ha costretti ad assumere la sua forma, non pare possa esser confinato a un'ora e mezza. Invero mi ha lasciato una grande fascinazione e molto sconcerto. Il senso che potrei conferirvi è questo: Mario Biagini invita a guardare che cosa stiamo facendo, in che modo opera il corpo in quest'attività di messa in comune del canto, quali sono le implicazioni degli atteggiamenti tenuti e che succede infine quando fissiamo lo sguardo su di essi.

Mario tenta però di far capire come ciò che è accaduto in quel momento, uscendo dalla stanza, fosse un subitaneo allentamento della tensione. Una volta fuori dal nostro quadro, ci preoccupiamo di vederci così diversi dal solito: approntiamo subito delle inconsulte difese, curandoci di intraprendere delle piccole azioni abituali. Beviamo, parliamo tra di noi con un tono ostentatamente usuale, per esorcizzare un'attività che di usuale non ha molto. È in questo momento, su questa soglia, che Mario fa notare come questo modo di comportarsi, apparentemente così innocente e di certo ingenuo, sia gravido di significati e conseguenze. «In molti luoghi» spiega «la soglia è un posto pericolosissimo. Non si varca il limitare della soglia a cuor leggero; e quello che abbiamo fatto, se si chiude in quella stanza, è troppo frainteso». Un esempio brillante di quanto Mario ha voluto mostrarci, per come io posso intenderlo dalla prospettiva assunta dalla mia transitoria cornice. Il detto suona: «Guarda quello che fai, perché è tutto questo che fa *te*; e tu, se non puoi liberartene, almeno devi vederlo». In altri termini, le azioni automatiche, le posture assunte nel nostro comportamento quotidiano, e che noi tendiamo ad abitare senza riflettere, vanno osservate attentamente.

Perché compiere ciò che io, alla luce della mia cornice, chiamerei un arduo esercizio di attenzione? Ciò che ci attendiamo è una sorta di liberazione, come una liberazione che parte in primo luogo dal vedersi assoggettati.

L'esercizio compiuto con il corpo viene poi replicato nella dialettica: parlare con Mario Biagini è un agone. A ben vedere, l'attenzione significa anche questo. Cercare di guardare le parole che si usano, l'andamento del dialogo, e questo prima di tutto emerge nello sforzo di intrattenere uno scambio con il proprio interlocutore. In questo dialogo ci troviamo inquieti, nella misura in cui l'esercizio vuole produrre dei soggetti che siano *scomodi* in quel che fanno.

Ora, che significa stare scomodi? Il contrario di comodi, certo. Da *commodus*, in latino, ove il termine è composto dal prefisso *com-* e dal sostantivo *modus*. Letteralmente: conforme a misura. Siamo comodi, dunque, quando siamo nella misura giusta. Se siamo nel modo giusto, se siamo modulati correttamente. Facciamo un esempio tratto dalla performance sperimentata con Open Program: siamo comodi se andiamo a tempo e cantiamo con la giusta intonazione; altrimenti,

se non sappiamo cantare o non siamo molto familiari con il suo ritmo, ci sentiamo immediatamente a disagio. Scomodi.

La comodità è il rispetto della legge, delle norme che determinano quando un'operazione è ben fatta. Ci sentiamo a nostro agio nell'adempimento di queste leggi, che sono il corretto *modus operandi*. Il ritmo del fare. Ecco, Mario Biagini ci ha fatto vedere la consonanza attraverso la dissonanza. Il ritmo si vede solo quando si va fuori tempo: se siamo perfettamente integrati in esso non lo sentiamo nemmeno, è come uno scivolare inavvertitamente nelle nostre operazioni. Un amico una volta mi ha detto: «Che bisogno c'è della regola quando non c'è l'eccezione?». Vediamo la legge solo nel momento in cui viene violata. D'altro canto, non c'è legge che nella possibilità del suo essere infranta. Di conseguenza, solo quando lo abbiamo spezzato vediamo che, sì, nel nostro fare seguivamo una legge, un *modus*.

Infine, quali sono gli effetti di questo esercizio? Cantiamo e insieme proviamo a vederci mentre cantiamo. Parliamo e insieme vogliamo fissare l'attenzione sulla nostra attività dialettica. Fare e insieme porre l'attenzione sul fare stesso. Sembra – mi rendo conto – un esercizio di scissione di sé: infatti fa *stare scomodi*, perché il nostro modo non è questo. Per lo più non ci guardiamo mentre facciamo. Di qui la rarità di questo operare. Della sua preziosità, ho già detto: fa spalancare gli occhi, perché ci fa vedere liberi nella schiavitù. Ci fa danzare in catene, per usare le parole di Nietzsche. La sua difficoltà inoltre si cela in questa sua stessa peculiarità: quanto a lungo siamo capaci di tenere una posizione scomoda? Aiutandomi ancora con Nietzsche, direi che è tutta questione di esercizio.

La postura dell'esule

Walter Benjamin e Bertolt Brecht a confronto

Giulia Muronì

Walter mi chiese molte volte di presentargli Brecht. Un giorno andai con Brecht al ristorante, mi disse che con la mia nuova toilette di Parigi avevo un'aria molto signorile, mentre a lui nel suo vestito ordinario, sembrava fare una magra figura. Allora gli dissi che Benjamin desiderava conoscerlo. Questo volta Brecht fu d'accordo. L'incontro ebbe luogo nella pensione di Voss, dove io abitavo allora.¹

Durante l'estate del 1924, a Capri, avviene il primo insoddisfacente incontro tra Walter Benjamin e Bertolt Brecht, attraverso la comune frequentazione della drammaturga lettone Asja Lacis. Come suggerisce Erdmut Wizisla,² è necessario correlare il corso degli eventi della vita di Benjamin allo sviluppo del suo pensiero: fin dagli anni Venti il suo interesse verso Brecht rivela lo stadio embrionale di alcune tendenze che andranno ad assumere sempre maggiore spazio nel corso della sua vita e nello sviluppo della sua attività intellettuale. Questa amicizia – che Hannah Arendt definirà «l'incontro tra il maggiore poeta tedesco vivente e il maggior critico del tempo»³ – assume negli anni una forma più netta. Tuttavia da subito si delinea una qualità peculiare di questa relazione perché Brecht assume per Benjamin un doppio ruolo: da un lato trova nel drammaturgo un interlocutore brillante, caustico, sincero fino alla crudeltà, disposto a dargli ospitalità durante il lungo e difficile periodo dell'esilio. D'altra parte Brecht rappresenta anche un oggetto di studio, osservato con sguardo affettuoso e insieme lucidamente analitico, attento a cogliere molteplici aspetti della sua poetica per poi restituirli – filtrati dal peculiare e composito setaccio benjaminiano – in vari luoghi e modalità lungo la sua opera. In questa sede daremo spazio a due nuclei tematici: la riflessione intorno all'opera d'arte, al suo statuto e ruolo sociale e la tensione verso una modalità attiva di essere intellettuali. Qui si ravvisano gli effetti dell'impatto tra l'intellettuale Walter Benjamin – pensatore raffinato e tuttavia reietto dall'accademia, in costante urgenza di sostentamento – e il drammaturgo tedesco Bertolt Brecht – artista controverso e uomo di successo, dai grandi slanci politici.

¹ Asja Lacis, *Professione rivoluzionaria*, trad. it. E. Casini-Ropa, Feltrinelli, Milano 1976, p. 104.

² Cfr. Erdmut Wizisla, *The Story of a Friendship*, Libris, London 2004.

³ Hanna Arendt, *Il pescatore di perle (1892-1940)*, trad. it. A. Carosso, Mondadori, Milano 1993, p. 26.

Il teatro all'epoca della sua riconoscibilità critica

Ne *L'acquisto dell'ottone*,⁴ testo teorico incompiuto, Brecht individua due modelli di teatro: la giostra e il planetario. La prima – denominata tipo G – si fonda sulla concezione tolemaica dell'universo: un sistema con un centro fisso, intorno al quale tutto ruota, in grado di produrre vertigini in chi osserva. Questo non è altro che il teatro aristotelico, finalizzato alla produzione di catarsi, grazie all'identificazione con il personaggio e ciò che gli accade sulla scena, come postulato dal metodo Stanislavskij. Il modello del planetario, il tipo P, assume le conseguenze della rivoluzione copernicana e adotta l'idea di un centro costantemente ridefinito e rideterminato. Ne deriva un teatro che permetta di osservare e capire, non solo *mostrando* ma *di-mostrando*, per poi essere in grado di giudicare e trarre conclusioni. Brecht tenta di realizzare attraverso principi scientifici il suo teatro epico: il modello del planetario consente agli spettatori di osservare in modo oggettivo – a tutto tondo – i movimenti circolari dei corpi celesti, mentre intuiscano la verità sull'universo in modo squisitamente soggettivo, ossia come spettatori che occupano un posto centrale ma non esclusivo nell'universo. Lo scopo del planetario epico è quindi di liberare gli spettatori dalle limitazioni che ostruiscono l'emersione di un'affilata capacità di percepire il mondo reale.⁵ Si tratta di una risistemazione radicale dei rapporti tra gli spettatori, la rappresentazione e la società.

La dialettica teatrale di Brecht è oggetto dell'attenzione e dell'analisi del testo di Benjamin *Che cos'è il teatro epico?*⁶ concepito nella sua prima versione nel 1931. Immagino il tono dell'incipit: «Si tratta di colmare lo spazio in cui è calata l'orchestra. L'abisso che separa gli attori dal pubblico come i morti dai vivi, l'abisso il cui silenzio nel teatro di prosa accentua la sublimità, e il cui risuonare nell'opera accentua l'ebbrezza».⁷

Eludendo l'originaria funzione sacrale del teatro come rituale, Benjamin evidenzia che il teatro epico si fa carico di una rinnovata funzione del processo scenico: liquidando l'impianto illusionistico del teatro tradizionale, in quanto mistificatorio e foriero di finzioni atte a propugnare un messaggio moraleggiante e consolatorio, stravolge l'assetto strutturale del teatro a partire dai suoi stessi elementi fondanti. Il palcoscenico, ora rialzato, diviene podio; non più scena che addobba di significati un proprio mondo inesistente, bensì concreto spazio espositivo. Si tratta di un cambiamento non soltanto della funzione, ma anche della fruizione del testo

⁴ Bertolt Brecht, «*L'acquisto dell'ottone*», in Id., *Scritti teatrali*, vol. II, trad. it. C. Pinelli, M. Carpitella et al., Einaudi, Torino 1962-1975.

⁵ Cfr. Freddie Rokem, *Filosofi e uomini di scena. Pensare la performance*, a cura di A. Sacchi, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2013, pp. 153-177.

⁶ Walter Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?* (I), in Id., *Opere complete IV, Scritti 1930-1931*, trad. it. E. Ganni, Einaudi, Torino 2001-2014, pp. 362-375.

⁷ Ivi, p. 362.

sulla scena, diversamente dal teatro politico (*Zeittheater*) di Erwin Piscator⁸ che, pur rivolgendosi alle masse proletarie, veicola i suoi contenuti attraverso le forme abusate del teatro borghese, mantenendo quindi invariato il contesto funzionale. Il pubblico non è più considerato come massa amorfa di «cavie umane ipnotizzate»⁹, bensì come un'assemblea di persone critiche, con degli interessi e delle esigenze cui corrispondere e la rappresentazione, non più virtuosistica interpretazione della parola scritta, diviene severa ispezione del testo, sul quale si districa, inscrivendo nuove formulazioni. Il teatro epico, non coltivando alcuna illusione velleitaria di riprodurre la realtà, si rapporta agli elementi del reale con un approccio sperimentale e, mostrando allo spettatore le situazioni a una certa distanza, fa affiorare nel pubblico un certo stupore. Prassi che ha una eco socratica: lo stupore risveglia l'interesse nel soggetto. Il tentativo di Brecht, secondo Benjamin, è di compiere un passo ulteriore: egli vuole che questa attenzione diventi un interesse tecnico e che, come in una sala sportiva, la scena sia colma di esperti. Nella proposta di un eroe non tragico si riprende una strada già percorsa nella tradizione tedesca: «Il lascito del dramma medievale e barocco è giunto fino a noi. Questa mulattiera riemerge oggi, come coperta di erbacce e inselvaticata, nei drammi di Brecht. Un pezzo di questa tradizione tedesca è l'eroe non tragico».¹⁰

Platone aveva già riconosciuto la non drammaticità del saggio, pur spingendo nei suoi dialoghi questo personaggio alle soglie del dramma; il teatro epico tuttavia, anche se incide in forme più squisitamente drammatiche del dialogo, non è per questo meno filosofico. Lo spettacolo come evento sociale del proletariato, composto di proiezioni politicamente schierate, simili – in un processo di letterarizzazione scenico – alle note a piè di pagina di un libro e con un effetto equivalente a quello delle idee platoniche, modelli delle cose sensibili.

La teoria del teatro epico mette in discussione la finalità di intrattenimento, scuotendo la collocazione sociale del teatro, ossia privandolo di funzione all'interno del sistema capitalista. Volge allo smascheramento della critica nel suo privilegio di monopolio del sapere tecnico-specialistico relativo alla regia e alla rappresentazione, che reitera il privilegio di classe. Smembrando dalle fondamenta l'idea di un'arte che sfiori, accarezzi con levità e lirismo lo spettatore, il teatro nel suo complesso viene poi rimontato pezzo per pezzo: la recitazione, basata sulla effettiva conoscenza della materia, accompagna l'attore a fianco del filosofo e in modo che «colui che indica sia indicato»¹¹ e il gesto attoriale mostri significato sociale e modalità di applicazione pratica della dialettica. Negli appunti *Studi per la teoria*

⁸ Cfr. Erwin Piscator, *Il teatro politico*, trad. it. M. Castri, Einaudi, Torino 2002.

⁹ W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?(I)*, in Id., *Opere complete IV*, cit., p. 363.

¹⁰ Cfr. Erwin Piscator, *Il teatro politico* cit., p. 367.

¹¹ Ivi, p. 364.

del teatro epico,¹² Benjamin sottolinea come in questo teatro ogni momento sia concepito in virtù di un supremo processo dialettico, determinato dal rapporto tra conoscenza e educazione: tutte le conoscenze a cui perviene sono immediatamente educative e nello stesso tempo tale stesso effetto si traduce immediatamente in conoscenza. Brecht postula quindi un teatro accessibile a coloro che si propongono non soltanto di spiegare il mondo, ma di cambiarlo. In questo senso – rileva Rocco Ronchi¹³ – è un teatro filosofico, dove la chiusura al teatro gastronomico corrisponde alla critica platonica alla *mimesis* presente nel decimo libro della *Repubblica*. In entrambi i casi infatti si pensa a una nuova postura, per abitare il mondo in modo critico e avere il potere di trasformarlo.

«Krise und Kritik»

L'indagine intorno a un nuovo modo di delineare il lavoro critico è certamente uno dei punti che accomuna Walter Benjamin e Bertolt Brecht e che trova urgenza nello schianto con gli eventi inquietanti nella Germania degli anni Trenta. La precarietà del momento storico li incalza a dare vita a una rivista dal titolo «Krise und Kritik». L'idea germoglia durante le prime conversazioni nel 1929 e si nutre dell'incrollabile convinzione che la letteratura sia in grado, sia pure indirettamente, di agire politicamente sul mondo. Nel *Memorandum* risiedono alcune considerazioni comuni intorno al progetto:

Brecht: Almeno da quando l'uomo non ha più bisogno di pensare da solo, egli non può più pensare da solo. Con ciò difendo la mia pretesa che si debba distruggere ogni pensiero diverso da quello realizzabile nella società. Come si può raggiungere questo nella prassi?

Impoverendo il pensiero e permettendolo solo nella misura in cui di volta in volta è socialmente realizzabile – cioè mediante organizzazione. Io credo alla correzione automatica di questo pensiero da parte della realtà, poiché non credo ad alcun pensiero che non si basi sulla realtà. [...]

Benjamin: Ci sono sempre stati dei movimenti, in passato prevalentemente religiosi, che, come Marx, si prefiggevano la distruzione radicale del mondo delle immagini. Due metodi di ricerca: 1. teologia 2. Dialettica materialistica.¹⁴

L'idea di avvalersi dei due metodi della teologia e della dialettica, secondo Benjamin, include la capacità di leggere politicamente e sociologicamente i fatti

¹² Cfr. Walter Benjamin, *Studi per la teoria del teatro epico*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Einaudi, Torino, 1973.

¹³ R. Ronchi, *Brecht. Introduzione alla filosofia*, et.al., Milano 2013, p. 6.

¹⁴ Gianfranco Bonola, Michele Ranchetti, a cura di, *Documenti dalla cerchia di amici* in W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 2013, p. 312.

della storia, nell'ambito di un esercizio ermeneutico a più livelli e in più direzioni, potenzialmente infinito, senza la preoccupazione di trovare una sintesi. Il materialismo dialettico, inteso come metodo e non come dogma, avrebbe dovuto fornire gli strumenti per indagare lo stato di crisi della società, dell'arte e delle scienze. La redazione progetta un lavoro critico che abbia le fondamenta sulla nitida e profonda consapevolezza della situazione in cui si trova la società contemporanea, a partire da una comprensione rigorosamente etimologica dei termini di crisi e critica. D'altronde Benjamin già nel 1926 definisce il critico un traditore della propria classe d'origine e uno «stratega nella battaglia letteraria», nutrito di una viva esigenza di concretezza, necessaria per parlare nella lingua degli artisti e considerare che «l'opera d'arte è, in mano sua, l'arma sguainata nella battaglia degli spiriti».¹⁵ Benjamin e Brecht, coesi in un pessimismo storico che li rende dissidenti rispetto al movimento comunista ufficiale, progettano un giornale in cui l'intelligenza borghese possa contare su di sé e sul proprio ruolo attivo, interventista, con conseguenze tangibili, diversamente dalla consueta e inefficace arbitrarietà degli intellettuali. Secondo Wizisla, sebbene non sia mai stato pubblicato alcun numero della rivista, il progetto è espressione dello sguardo politico sull'estetica – reso affilato dai fatti della Germania post-weimeriana – oltre che tassello cruciale del rapporto tra Benjamin e Brecht. Il titolo invita, come in una pratica omeopatica, a indurre uno stato critico, in quanto momento cruciale nel corso di una malattia, in cui emergono i fattori latenti, cui fanno seguito o la guarigione o la morte. Secondo gli autori della rivista la promozione di un processo di dissoluzione dell'ideologia potrebbe rappresentare il presupposto per una teoria genuina, fondata sulla prassi: è loro intenzione dichiarata elaborare una attitudine filosofica materialistica e provocatoria. In questo senso va interpretata la proposta di Brecht all'incontro editoriale del 21 novembre 1930 di titolare il primo numero, «Benvenuta Crisi!».

Il bisogno di Brecht di una *teoria* critica e la proposta di Benjamin di una *pratica* critica si incrociano e formano un'unica strategia. Le loro visioni convergono sulla funzione sociale di tale attività. Prestando attenzione al dibattito intorno alle teorie sociologiche di Karl Mannheim,¹⁶ i redattori della rivista si interrogano sulle connessioni dell'intellettuale con la realtà sociale e il proprio ceto di riferimento. Mannheim propone di superare la vaga, malposta e sterile forma di relativismo presente nel pensiero moderno e postula uno sradicamento sociale della classe intellettuale, che conduce alla massima libertà di azione. La condizione estraniata lo renderebbe superiore a tutte le altre classi integrate, in quanto *super partes* e quindi in potere di ergersi a giudice di tutti i settori della società, compresa la classe

¹⁵ Walter Benjamin, *Strada a senso unico*, a cura di G. Schiavoni, Einaudi, Torino 2006, p. 28.

¹⁶ Cfr. Karl Mannheim, *La sociologia della conoscenza*, in Id., *Ideologia e utopia*, trad. it. M. Gagliardi, Il Mulino, Bologna 1999, Torino 1999, pp. 287-337.

dei governanti. L'intellettuale così concepito è il primo a vedere la realtà da più punti di vista, poiché in grado di fluttuare tra i gruppi sociali e costruire una sintesi culturale.

Rispetto alla modalità di ingresso nel conflitto di classe, Benjamin trova una risposta nel tipo di intellettuale operativo, quale Sergei Tret'jakov, cui negli anni successivi Benjamin dedica *L'autore come produttore*¹⁷ (*Der Autor als Produzent*). In questo testo si affrontano le questioni della posizione e della libertà poetica di contro alle influenze determinate dagli interessi di classe; dell'attitudine politica dell'autore in relazione alla qualità letteraria dell'opera; della forma e contenuto del prodotto artistico. Il rilievo è che la tendenza di una poesia possa essere politicamente giusta soltanto se giusta anche letterariamente. Ogni inclinazione letteraria è strutturalmente storica, mentre il movimento artistico della Nuova Oggettività fornisce l'esempio di come l'apparato borghese sia in grado di assimilare e poi diluire temi politici apparentemente antiborghesi e rivoluzionari all'interno del proprio sistema di interessi, trasformandoli in oggetti estetici da contemplare e consumare, secondo le esigenze strategiche del sistema di produzione capitalistico. Occorre invece fornire una trattazione dialettica della questione tra tendenza politica e letteraria dell'opera d'arte e rivolgersi ai rapporti sociali vivi, in quanto condizionati dai rapporti di produzione. La prima dicotomia borghese da far saltare è quella fra scrittore e poeta, fra il produttore dell'opera e il suo fruitore: «Dunque, prima di chiedere: che posizione ha una poesia rispetto ai rapporti di produzione dell'epoca?, vorrei chiedere: qual è la sua posizione *in essi*? Questa domanda riguarda direttamente la funzione che ha l'opera all'interno dei rapporti letterari di produzione di un'epoca. In altre parole, è immediatamente diretta alla tecnica letteraria delle opere».¹⁸

Il giornalismo rappresenta il caso eclatante in cui l'impazienza nutrita dai lettori, famelici di argomenti sempre nuovi, induce le redazioni dei giornali a trasformarli in autori, dando sempre più spazio alle loro competenze. Nell'Europa occidentale il processo è ostacolato dal fatto che è il capitale a possedere i giornali, mentre nella Russia sovietica il lettore è sempre pronto a diventare scrittore e cioè a descrivere o anche a prescrivere, mentre lo scrittore si impegna attivamente in mansioni organizzative popolari e di trasformazione delle funzioni proprie dell'apparato culturale. Tret'jakov esemplifica la figura di scrittore operante in cui è presente l'auspicato rapporto di dipendenza funzionale tra giusta tendenza politica e tecnica letteraria progressiva. Il compito più importante per chi scrive consiste nel riconoscere e meditare sulle condizioni di produzione cui si attiene; perciò il suo lavoro

¹⁷ Walter Benjamin, *L'autore come produttore*, in Id., *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 147-162.

¹⁸ Ivi, p. 149.

sarà rivolto non ai prodotti, bensì ai mezzi di produzione. Siffatto modello didattico e trasformabile esiste nella forma del teatro epico di Brecht che, in dialogo critico e produttivo con la tecnica dei nuovi media, applica il concetto di cambiamento di funzione nel suo teatro, sconvolgendo i nessi tradizionali tra palcoscenico e pubblico, drammaturgia e interpretazione, regista e performer, dove la narrazione viene frammentata, ridotta a stralci di situazioni, per recidere da principio la possibilità che lo spettatore possa immedesimarsi. L'esposizione del presente torna a essere oggetto centrale del teatro, cui bisogna confrontarsi con la virtù e con la decisione, con la ragione e con l'esercizio. Il pubblico, non più satollo di sentimenti edificanti, viene estraniato dalla situazione affinché si trovi a riflettere, anche attraverso il riso.

L'esigenza di ragionare intorno alla propria condizione nel sistema produttivo è ciò che, secondo Benjamin, fonda durevolmente la solidarietà degli scrittori con il proletariato, senza scivolare nel miraggio della proletarizzazione dell'intellettuale, il quale proviene dalla borghesia e da essa ha ricevuto la cultura come proprio mezzo di produzione. L'autore deve assumere un atteggiamento pedagogico, didattico e istruttivo, facendo leva sulle trasformazioni dei rapporti di produzione. Trasformazioni che, passando dalla promozione della presa di coscienza dell'intellettuale nel contesto dei mezzi di produzione e dalla funzione pragmatica delle opere stesse, divengano atte a indurre il trasferimento dal sapere all'agire, dalla cultura umanistica a quella politecnica:

Soltanto il superamento di quelle competenze nel processo della produzione spirituale che secondo la concezione borghese gli danno ordine, rende questa produzione politicamente idonea; e le barriere di competenza devono essere spezzate dall'unione delle due forze produttive che esse avevano il compito di dividere. In quanto sperimenta la propria solidarietà con il proletariato, l'autore come produttore sperimenta insieme e immediatamente quella con certi altri produttori che prima non avevano molto da dirgli.¹⁹

Citando Aragon, Benjamin propone la definizione di intellettuale come traditore nei confronti della propria classe d'origine e, nel caso dello scrittore, ciò si traduce in un comportamento per cui, anziché rifornire l'apparato di produzione, egli diventa un *ingegnere* che considera come proprio compito quello di adattare l'apparato agli scopi della rivoluzione. La consapevolezza del proprio posto nell'ambito del processo produttivo protegge dalla diffusa tendenza di appellarsi a presunte tendenze spirituali. A Parigi Benjamin ha modo di confrontare le tesi esposte in questo testo con Brecht, il tanto decantato autore-produttore e, come spesso accade nelle loro conversazioni, il drammaturgo non lesina critiche e riserve rispetto al lavoro dell'amico, il quale tuttavia le accoglie di buon grado:

¹⁹ Ivi, p. 203.

Ho avuto ieri una lunga conversazione con Brecht nella sua stanza di malato [...] intorno al mio saggio *L'autore come produttore*. La teoria che esso sviluppa, [...] Brecht è disposto ad accettarla per un solo tipo di scrittore – quello dello scrittore che appartiene alla grande borghesia, nel quale egli include anche se stesso. “Questi – egli ha detto – è in effetti solidale con gli interessi del proletariato su un punto: sul punto dell'ulteriore sviluppo dei suoi mezzi di produzione. Ma in quanto lo è su questo particolare punto, su questo in quanto produttore è proletarizzato e lo è in modo compiuto. Ma questa assoluta proletarianizzazione su un punto lo rende solidale con il proletariato su tutta la linea.”²⁰

*Sotto un tetto di paglia danese*²¹

Prima a Parigi nel 1933, poi nell'estate del 1934, a Svendborg, nell'isola di Fyn, la vicinanza e la condivisione della condizione di esilio fanno crescere e consolidare l'amicizia tra Brecht e Benjamin. Subito dopo essere arrivato nella località danese nel dicembre 1933, Brecht invita Benjamin a trasferire gran parte della propria biblioteca in Danimarca e raggiungerlo.²² La contiguità fisica consente di intrattenere agevolmente uno scambio intellettuale, basato su lunghe conversazioni, silenziose partite a scacchi e condivisione dell'ascolto delle radio tedesche e austriache. Benjamin annota nel suo diario di aver intrapreso con Brecht un dialogo intorno alle intenzioni degli autori letterari, arrivando così a formulare una distinzione tra due tipi: il visionario, tendente a parlare sul serio, e il riflessivo, che invece in una certa misura non si prende sul serio. Avendone già ragionato intorno a nel 1931 a Le Lavandou, Benjamin porta il discorso su Franz Kafka, chiedendosi in quale dei due gruppi si potrebbe collocare. La replica di Brecht è che la questione è insolubile perché lo scrittore praghese è un fallito, il cui punto di partenza è la parabola, la metafora. Il disprezzo di Brecht per la metafora si può facilmente evincere dal dipinto che troneggia nel suo studio: «La verità è concreta». Conclude il suo ragionamento sentenziando che il problema di Kafka è stato l'organizzazione; il suo sguardo acuto e visionario ha percepito l'aspetto inquietante dello stato-formicaio in cui gli esseri umani si danno una forma politica, basata sull'estraniamento, ma non è riuscito a trovare una soluzione, restando intrappolato. Il discorso muove da una considerazione stilistica: secondo Brecht, Benjamin non potrebbe ritenersi immune dall'accusa di scrivere in forma diaristica, con un tratto analogo a quello di Nietzsche. A questo proposito porta come esempio il saggio su Kafka,²³ in cui

²⁰ Walter Benjamin, *Conversazioni con Brecht. Appunti da Svendborg*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione* cit., p. 178.

²¹ Bertolt Brecht, *Poesie di Svendborg*, Einaudi, Torino 1976, p. 131.

²² «Il mondo qui crolla più silenziosamente»: in Walter Benjamin, *Conversazioni con Brecht*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione* cit., pp. 221.

²³ Walter Benjamin, *Franz Kafka*, in Id., *Angelus Novus Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino 2015, pp. 275-306.

l'opera è considerata scevra di tutte le connessioni, anche quella con il suo autore. Per evidenziare la mancanza di immediata utilità in Kafka e nell'esposizione che Benjamin propone di esso, Brecht menziona la parabola di un filosofo cinese, *Dolori dell'utilità*: nella foresta si trovano diversi tipi di tronchi d'albero, quelli grossi per le navi, quelli robusti per le bare e quelli sottili per le bacchette. Restano solo i ceppi storti con cui non si fa nulla perché «sfuggono ai dolori dell'utilità»: «In ciò che ha scritto Kafka ci si deve aggirare come in questa foresta. Si troverà allora tutta una serie di cose molto utili. Le immagini sono buone, certamente. Ma il resto è smania di far misteri. Non ha senso. Bisogna lasciarlo da parte. Con la profondità non si va avanti. La profondità è una dimensione per sé, profondità, appunto, dove non si vede proprio nulla».²⁴

Secondo Brecht, Benjamin si accosta all'opera di Kafka cercando di penetrarne in profondità l'essenza e privandola del suo valore di utilità. Benjamin muove una debole difesa ma il colloquio si interrompe perché la radio trasmette notizie da Vienna. L'argomento viene ripreso il 30 agosto, quando Brecht esplicita l'accusa a Kafka di favorire il fascismo ebraico, aumentando l'oscurità intorno alla figura dello scrittore, piuttosto che dissolverla. Brecht avanza l'ipotesi che l'unica cosa davvero importante sia rinvenire nell'opera di Kafka delle proposte realizzabili: ne *Il processo* ravvisa l'angoscia per la crescita incontrollata delle città e il desiderio piccolo borghese di riconoscere un capo a cui demandare le responsabilità delle proprie sofferenze. D'altronde è lo stesso Kafka a vivere la condizione di piccolo borghese inerme e rassegnato di fronte alla vacuità di tutte le garanzie, con uno sconfinato pessimismo che inonda anche le azioni più banali. A questo punto Brecht propone il testo kafkiano, *Il prossimo villaggio*:

Mio nonno soleva dire: “La vita è straordinariamente corta. Ora, nel ricordo, mi si contrae al punto che, per esempio, non riesco quasi a comprendere come un giovane possa decidersi ad andare a cavallo sino al prossimo villaggio senza temere (prescindendo da una disgrazia) che perfino lo spazio di tempo, in cui si svolge felicemente e comunemente una vita, possa bastar anche lontanamente a una simile cavalcata”.²⁵

Secondo l'interpretazione di Brecht – riferita da Benjamin – la storia di Kafka mostra che non soltanto il viaggio in sé ma anche il viaggiatore, il soggetto individuale, deve essere suddiviso nelle sue unità minime. In questo senso questa la parabola sarebbe il *pendant* perfetto della vicenda di Achille e la tartaruga. Il viaggiatore, una volta giunto al villaggio, non è più la stessa persona che aveva intrapreso la traversata. A questo punto Benjamin propone il ricordo come vera misura della vita: lo sguardo all'indietro a ripercorre la propria esistenza è analogo

²⁴ Ivi, p. 222.

²⁵ Franz Kafka, *Il prossimo villaggio*, in Id., *Racconti*, Arnoldo Mondadori, Milano 2006, p. 249.

al procedimento di sfogliare all'indietro le pagine di un libro. Analogamente il cavaliere, giunto nel nuovo villaggio, guarda in direzione del luogo da cui proviene. Mentre alcuni interpreti hanno interpretato questo dialogo come la manifestazione dell'incrinarsi dei rapporti tra i due, si mette qui in rilievo un aspetto evidenziato dai biografi Eiland e Jennings,²⁶ secondo i quali Benjamin, grazie alla vicinanza con Brecht, si appropria della funzione del gesto nella teoria del teatro epico, per applicarla nel mondo oppresso, descritto da Kafka. Qui il minimo gesto appare sempre più difficile e stentoreo e può schiudere frammenti dell'esistenza altrimenti nascosti, fattori sotterranei che vengono in luce solo nel corso dell'esperimento.

Rokem propone invece di interpretare questa conversazione come una riflessione intorno allo statuto di esiliati. L'individuo postulato da Brecht sarebbe un soggetto agente che interagisce con lo spazio in cui si muove. Se in primo luogo si evidenzia la questione fondamentale per cui si occupa di teatro – il dato di performatività di un soggetto che si muove in uno spazio – dall'altra c'è anche la valutazione morale del viaggio: quali cambiamenti è disposto o costretto ad accettare un individuo, per raggiungere il prossimo villaggio?

Benjamin, che stava per interrompere il viaggio mettendo fine alla sua vita, non raggiunge mai il prossimo villaggio. E sono persuaso che Brecht fosse lacerato tra due convinzioni. Da un lato, egli giudicava possibile compiere il viaggio verso un ideale utopico, a prescindere dal fatto che, alla fine fosse una persona radicalmente mutata a raggiungere l'obiettivo – e davvero doveva essere un individuo diverso, poiché questo era lo scopo della rivoluzione. D'altro canto, egli era perfettamente consapevole che il suo villaggio era cambiato così profondamente che sarebbe stato impossibile riconoscerlo quando infine l'avesse raggiunto.²⁷

Secondo Rokem, il breve e enigmatico racconto di Kafka coincide profondamente sia con l'estetica che con i piani filosofico-ideologici di Brecht e Benjamin, nell'epoca in cui, insieme a un crescente numero di intellettuali e tra le incertezze dell'esilio, essi cercano rifugio dagli eventi che porteranno alla Seconda Guerra Mondiale. Viaggiare si configura ormai come un'azione estremamente pericolosa perché la possibilità di mettere a rischio la propria vita è ormai costante. Brecht e Benjamin si trovano d'accordo sul fatto che gli sviluppi più recenti dell'URSS, ossia i processi farsa, le purghe, la sottomissione a Hitler, non siano altro che catastrofici, oltre che ben distanti da tutto ciò per cui si sono impegnati da anni. Temono che Sergej Tret'jakov sia stato condannato a morte dopo l'arresto e in effetti il loro timore si rivela fondato. Le loro riserve sull'URSS non si limitano tuttavia ai proces-

²⁶ Cfr. Howard Eiland, Michael W. Jennings, *Walter Benjamin. Una biografia critica*, trad. it. A. La Rocca, Einaudi, Torino 2015.

²⁷ Freddie Rokem, *Filosofi e uomini di scena. Pensare la performance*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2013, p. 174.

si e alle esecuzioni capitali: sono entrambi in bilico tra la speranza che l'Unione Sovietica possa ancora impedire lo scoppio della guerra e la repulsione per la sua politica culturale.

Ai porti e ai posti di confine vengono inviati elenchi di ebrei tedeschi e di oppositori del regime; la milizia di Vichy ispeziona i campi d'internamento, liberando i sostenitori del regime e riconsegnando alla Gestapo i «nemici dello Stato». Le possibilità di uscire legalmente dalla Francia sembrano inesistenti, perciò Benjamin sceglie di tentare di passare illegalmente la frontiera, nella speranza di attraversare la Spagna, arrivare in Portogallo e da lì imbarcarsi per gli Stati Uniti. Decide di attraversare il confine valicando i Pirenei. La meta è la cittadina costiera di Port Bou, dove passa la notte tra il 25 e il 26 settembre. Di fronte alla minaccia della polizia spagnola di riconsegnare i fuggitivi alle autorità francesi, Benjamin si toglie la vita con una forte dose di morfina. È il 26 settembre 1940 e, ironia della sorte, l'indomani la frontiera viene riaperta. L'anno successivo, durante l'estate 1941, pochi giorni dopo l'arrivo in California, la notizia raggiunge Brecht tramite Gunther Anders. La sua prima reazione consiste nella frase: «la morte di Benjamin è la prima reale perdita che Hitler ha causato alla letteratura tedesca». ²⁸ Nonostante il carico di incomprensioni e divergenze non solo caratteriali, Brecht mostra profonda stima e commozione per l'amico suicida e gli dedica alcune poesie. Si segnala qui la prima, che fa esplicito riferimento alla pratica, spesso condivisa del gioco degli scacchi: «Stancare l'avversario, la tattica che ti piaceva quando /sedevi al tavolo degli scacchi, all'ombra del pero. / Il nemico che ti cacciava via dai tuoi libri, / non si lascia stancare da gente come noi». ²⁹

La quartina, che si rivolge direttamente al suicida, è una sorta di ultima lettera in cui Brecht fa menzione della tattica di logoramento dell'avversario al gioco degli scacchi. Benjamin era infatti solito pensare a lungo prima della mossa successiva, prolungando così l'attesa e sfiancando l'avversario. Quella dinamica del loro contesto amichevole viene trasferita nel violento contesto di guerra. Il nazismo ha allontanato con la forza Benjamin dai suoi libri, lo ha obbligato a impiegare le sue energie contro se stesso, privandolo della propria esistenza, condotta prima nell'indigenza, poi nell'isolamento e infine alla morte. La prima persona plurale usata nel finale indica la solidarietà e la vicinanza di Brecht nei confronti dell'amico. La conclusione inoltre cita il ritornello della *Canzone dell'inadeguatezza degli sforzi umani* dell'*Opera da tre soldi*: «Per stare a questo mondo ci vuol gente più furba di voialtri». ³⁰ La scelta della quartina conferisce un senso di urgenza al poema che lo distingue dagli altri: il linguaggio dei versi, la rima, il ritmo regolare e i suoni delle

²⁸ Erdmut Wizisla, *The Story of a Friendship* cit., p. 181.

²⁹ Bertolt Brecht, *Poesie 1933-1956*, Einaudi, Torino 1977, p. 431.

³⁰ Bertolt Brecht, *Opera da tre soldi*, in Id., *I capolavori*, vol. I, Einaudi, Torino 1998, p. 72.

vocali, sembrano evocare le giornate estive nel frutteto di Svendborg. Un'atmosfera brutalmente interrotta dal nemico. Questa e le altre liriche sembrano partecipare – nell'intento di Brecht – di quell'azione di resistenza al regime di terrore nazista, al trionfo della barbarie, tenendo viva la memoria di Benjamin e degli altri amici caduti sotto la dittatura e impedendo che la loro storia venga cancellata o mistificata. Il suo dolore si esprime in una serie di liriche indirizzate personalmente, così da preservare e dare espressione alla personalità di Benjamin e seguire il suo monito: «il dono di riattizzare nel passato la scintilla della speranza è presente solo in quello storico che è compenetrato dall'idea che neppure i morti saranno al sicuro dal nemico, se vince. E questo nemico non ha smesso di vincere».³¹

³¹ Walter Benjamin, *Sul concetto di Storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1966, p. 27.

Un dittico “color di Siena”

Matteo Tamborrino

Anno accademico 1990-1991. Un comitato universitario formato da Franca Angelini, Roberto Bigazzi, Ginevra Bompiani, Laura Caretti e Lia Lapini (ai tempi docenti presso l'Università di Siena e la distaccata sede di Arezzo) ingaggia l'allora co-direttore artistico del Teatro Niccolini di Firenze, Carlo Cecchi, per affidargli la regia di una *Dodicesima notte* in lingua italiana, da presentare all'interno del Convegno internazionale “Gli inganni d'amore. Gli Intronati e Shakespeare”, un evento accademico e performativo, tenutosi a Siena tra il 26 aprile e il 4 maggio 1991, organizzato dall'Ateneo toscano per festeggiare il proprio settecentocinquantésimo anniversario. Accanto alla *Notte* cecchiana, la *kermesse* di spettacoli – «*repêchage* di grande classe»,¹ come la definì Gianfranco Capitta – prevedeva altre tre proposte, tutte pensate per onorare il rapporto di filiazione fra *play* shakespeariano e fonte senese: una seconda *Twelfth Night*, in lingua inglese, messa a punto dalla compagnia italofrancese Corps Rompu, diretta da Maria Claudia Massari; la traduzione degli *Ingannati* (intitolata *All Deceived*), affidata agli studenti della University of Leeds, coordinati da Richard Andrews; e infine, una versione in italiano del medesimo dramma, “fiore all'occhiello” del teatro senese delle origini, composto collegialmente dagli accademici Intronati in occasione del Carnevale 1532. Studenti nel ruolo di attori; docenti come *metteurs en scène*; l'Ateneo in vece di produttore. Un clima insomma tra dilettantesco e professionistico perfettamente conforme a quell'anima goliardica ed erudita propria del teatro senese del Rinascimento, un teatro che – nel giro di pochi anni – avrebbe ceduto il passo alla Commedia dell'Arte.²

Il *team* accademico aveva originariamente optato per affidare la realizzazione di questi *Ingannati* agli allievi (tutti attori dilettanti) del Centro Universitario Teatrale di Arezzo, coordinato fin dalla sua fondazione dal regista locale Gianfranco Pedullà. Quest'ultimo tuttavia – vuoi per inesperienza, vuoi per insofferenza nei confronti di un testo percepito come a tratti rudimentale e appena abbozzato – declinò gentilmente l'invito. Le redini passarono così nelle mani del ben più navigato Carlo Cecchi, che si ritrovò perciò in agenda, a partire da questo momento, due spettacoli, andati poi in scena, l'uno di seguito all'altro, la sera del 28 aprile 1991 (a partire dalle ore 21), sul palco del Teatro dei Rinnovati. *Gl'Ingannati*, nella rilettura di Carlo

¹ Gianfranco Capitta, *La Notte color di Siena*, «Il Manifesto», 1 maggio 1991.

² Cfr. il recente Marzia Pieri, *Fra vita e scena. Appunti sulla commedia senese cinquecentesca*, «Il Castello di Elsinore», 68 (2013), pp. 67-92.

Cecchi, si trasformano in un accelerato prologo di appena tre quarti d’ora, posto a mo’ di “cappello proemiale” per introdurre, non senza un certo (e ironico) snobismo intellettuale, una *Dodicesima notte* in abiti borghesi, rivestita dei colori malinconici dell’Albergo di Balbec. Si noti che, mentre l’*entrée* intronatico fu relegato ad una rappresentazione a data unica, il segmento shakespeariano godette di ulteriori repliche, una tenutasi il giorno precedente, altre due in quelli successivi (sia sul medesimo palcoscenico senese, sia calcando quello di Castelnuovo Berardenga), pur non venendo però mai integrato in successive stagioni del Niccolini. Il mobilio scenico verrà tuttavia recuperato nel *Leonce e Lena* del 1993.³

Cecchi, che pure aveva attivato presso le sedi di Arezzo e di Siena dei laboratori⁴ con gli studenti-attori ivi intervenuti, operò comunque una drastica selezione, accogliendone nel dittico soltanto un ristretto manipolo, vale a dire i tre che maggiormente (forse in maniera del tutto irriflessa) erano in grado di giocare con l’aspetto dialettale e istrionico del teatro, o per meglio dire di quel teatro di tradizione che Cecchi aveva sempre amato definire “all’italiana”, più che “all’Improvvisa”. I loro nomi, altrimenti ignoti, sono: Susanna Guerrini, Pierre Lepori e Pierluigi Gorini. A tale nucleo, che lavorò inizialmente, in autonomia, sul ritmo e sulla presenza scenica, si associò in un secondo momento un *ensemble* assai eterogeneo (che pare si fosse già ritirato presso una cascina nella campagna senese per lavorare sul “piatto forte” della *Dodicesima notte*), costituito sia da attori che avevano lavorato con Cecchi nella passate produzioni del Granteatro (Patrizia Zappa Mulas, Gianfelice Imparato e Lorenzo Loris) o che erano già affermati alla data del 1991 (come Franco Piacentini e Claudio Lizza), sia da esordienti neodiplomati presso alcune delle più prestigiose Accademie d’Arte drammatica italiane (Sonia Antinori, Paola Bruna e Tommaso Ragno). Un “gruppo di ricerca”, quello che si andò a costituire in occasione del dittico senese, peculiare e insolito, composto da professionisti e neofiti, e proprio per tale ragione ancor più affascinante. A Cecchi, qui nella doppia veste di interprete e regista, o meglio capocomico e maestro d’attori, non piacque mai, infatti, lavorare con gruppi troppo chiusi e soffocanti: «ho tanto amato quello che il Living faceva in scena quanto detestato la loro “vita di gruppo”, la confusione tra vita e arte o l’identificazione di questi due termini, che contiene una sorta di sottomisticismo a me totalmente estraneo».⁵ A confermare l’alto livello artistico della produzione fu, poi, la scelta dell’addetto alle scenografie e ai costumi, che ricadde

³ Cfr. Chiara Schepis, *Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana. L’apprendistato e il magistero*, tesi di dottorato, Università di Firenze-Pisa-Siena, Scuola di Dottorato in Storia delle Arti e dello Spettacolo, a.a. 2015-2016, p. 316.

⁴ Svoltisi presso l’attuale Teatro Comunale “Pietro Aretino” di Arezzo e il Teatrino delle Due Strade di Siena.

⁵ Carlo Cecchi, cit. in Franca Angelini, *Carlo Cecchi: morte delle avanguardie, vita del teatro*, «Scena», n. 3/4 (1978), p. 38.

sulla grande pittrice romana Titina Maselli, collaboratrice di lungo corso nel teatro di Carlo Cecchi.

Di questo dittico venne perduta con il tempo ogni traccia, fino alla sua fortuita riesumazione nel 2009 da parte di Marzia Pieri,⁶ che ne rinvenne una videoregistrazione (filmata dalla *troupe* di Riccardo Putti) negli archivi del Centro Televisivo d'Ateneo di Siena, studiata organicamente solo da Chiara Schepis all'interno della sua recente tesi dottorale (di prossima pubblicazione).⁷ Né Cecchi, né tanto meno i suoi attori fecero mai più menzione di quest'esperienza⁸ nel corso degli anni, condannandola di fatto ad una duratura *damnatio memoriae*. Tale silenzio appare tanto più clamoroso se si considera che, non più tardi di tre anni fa, il regista diresse una nuova versione della *Dodicesima notte*.

Ora, la già pregevolissima analisi di Chiara Schepis, necessita di una parziale integrazione,⁹ per quanto riguarda soprattutto i nomi dei coinvolti. Si cercherà anche di offrirne una rinnovata lettura critica, alla luce del fatto che, più che esperienza laboratoriale (allo «stato grezzo»),¹⁰ questo dittico – nonostante la natura estemporanea e d'occasione che di certo possiede – ci appare comunque, nella sua provvisorietà, nel suo sperimentalismo, nel suo mettersi continuamente “alla prova”, particolarmente esemplificativo dell'estetica di Cecchi, in quanto manifestazione tangibile di quell'idea capitale che anima l'intero suo teatro, ossia la coincidenza di quest'ultimo con il gioco. Un gioco che è bello e terribile al tempo stesso. «Bello perché è bellissimo. Terribile perché mette in gioco alla lettera, non solo i fantasmi collettivi, ma la vita, i sentimenti, le passioni di chi lo fa».¹¹

⁶ Qualche breve accenno al dittico si rintraccia soltanto in testi dedicati a Titina Maselli: cfr. Laura Meini, *La magia creatrice di Titina Maselli*, «Art'ò», n. 8 (2001), pp. 24-28 e Sabina de Gregori, *Titina Maselli. Autoritratto involontario di una grande artista*, Castelveccchi, Roma 2015. Franco Quadri, nell'elenco di allestimenti shakespeariani contenuto in Id. (a cura di), *I miei Shakespeare. Di Peter Brook, Carlo Cecchi, Eimuntas Nekrosius, Peter Stein, Josef Svoboda e di Peter Zadek*, La Biennale di Venezia e Ubulibri, Milano 2002, passa dall'*Amleto* (nuovo allestimento) del novembre 1989 all'*Amleto al Teatro Garibaldi* del settembre 1996.

⁷ Chiara Schepis, *Carlo Cecchi* cit.

⁸ Al debutto era peraltro presente soltanto un ristretto gruppo di critici teatrali e cronisti.

⁹ Operata da chi scrive grazie al reperimento di materiali emerografici, fotografici e di scena inediti, visionabili all'interno dell'Appendice di Matteo Tamborrino, *Giochi senesi: Gli Ingannati dal testo alla messinscena*, tesi di laurea, Università di Torino, Dipartimento di Studi Umanistici, a.a. 2015-2016. Grazie a tali materiali è stato possibile ricostruire integralmente la cornice accademica che fece da sfondo alla doppia regia. Ad integrazione dei dati raccolti, si proponeva una serie di interviste rilasciate dagli attori e da alcuni operatori coinvolti. Alla mancanza di una lista di interpreti all'interno della videoregistrazione realizzata dal C. T. A. sopperiva poi il ritrovamento del foglio di sala della *Dodicesima notte*. Traduttrice ne fu Ginevra Bompiani, la cui versione, pur non essendo mai stata data alle stampe, fu sfruttata da Lorenzo Loris nel 2011 per il suo *Quel che volete (La dodicesima notte)*, coproduzione tra Teatro OutOff e Filodrammatici.

¹⁰ Chiara Schepis, *Carlo Cecchi* cit., p. 303.

¹¹ Carlo Cecchi, cit. in Maddalena Lenti, *Gente di teatro*, Andromeda, Colledara 2006, p. 38.

Prima di addentrarci nell’analisi delle due *pièce*, merita un breve cenno la fase delle prove: fin dal primo *Woyzeck*, provare – per il grande «allenatore fisico e di parole»¹² educato alla scuola del Living e di Eduardo – ha sempre significato non tanto un moto di avvicinamento alla prima, quanto più tendere verso quel momento in cui tutto ciò che accade è vero, carico di senso, in cui cioè il gioco, reale e mai realistico/naturalistico, è e non *rappresenta*. Essere in prova è tutto, nell’amletico teatro di Cecchi. E tale continuità tra “tempo della prova” e “tempo della recita” è evidente negli *Ingannati*, che somigliano – più che ad uno spettacolo finito – ad una straniante prova generale. Parlando in termini di tempo e denaro (stando al contratto di scrittura di Pierre Lepori), le prove durarono quarantasette giorni, precisamente dall’11 marzo al 26 aprile 1991, e la paga lorda giornaliera ammontava – almeno per i dilettanti – a 70.000 lire.

Occorre infine segnalare un fatto, e cioè che se la fase preparatoria della *Dodicesima notte* si protrasse a lungo – costellata di strigliate e pianti – *Gl’Ingannati* furono invece provati molto poco, per appena una settimana, a ridosso dal debutto. Perché? Forse Cecchi non riusciva ad apprezzare (o a capire) questo “badalucco” erudito? Secondo Laura Caretti non furono né la fretta né tanto meno una presunta incapacità di lettura critica da parte del capocomico a determinare quella scarnificazione scenica cui il testo andò incontro. Per Cecchi l’opera archetipica degli Intronati non poteva che possedere quel ritmo incalzante e quello stile recitativo “a perdifiato” che le impose. Possiamo pertanto ipotizzare che, pur avendo avvertito un iniziale senso di costrizione nei confronti di quella messinscena “su commissione”, egli avesse saputo poi – da grande artista qual era ed è – introdurre delle ingegnose invenzioni, attinte al suo collaudato repertorio comico. Considerato l’ottimo risultato finale del “prologo” (che sembra anzi superare per qualità il segmento shakespeariano) si potrebbe finanche sostenere che l’artista fiorentino, in principio “sfastidiato”, si fosse poi divertito a “giocare” (*to play, jouer*) la parte del Suggestore/Pedante, “ingannando” – per così dire – i suoi stessi attori, celandosi dietro la maschera del regista insoddisfatto. È tuttavia certo che Cecchi abbia peccato di semplicismo nell’appiattire la commedia a mera fonte di teatri da lui ben più amati: «Ne ho fatto un prologo – dichiarò in un’intervista – l’ho ridotta all’essenziale, tagliando cioè tutto ciò che non aveva niente a che fare con il testo di Shakespeare».¹³

Ora, sebbene *Gl’Ingannati* siano di marca ludica e *La dodicesima notte* ci appaia invece come assai più compiuta, è il primo spettacolo a raggiungere un esito degno di nota: il dramma illirico, infatti, troppo spesso “naufraga” in «lungaggini

¹² Carlo Cecchi, cit. in Nicola Arrigoni, *Il teatro? Un gioco ad essere, un surplus di realtà. Conversazione con Carlo Cecchi*, «Sipario», n. 785/786 (2015), p. 55.

¹³ Carlo Cecchi, cit. in Laura Caretti, *Opera compiuta o canovaccio?*, in Matteo Tamborrino, *Giochi senesi* cit., p. 140.

e disarmonie»,¹⁴ come denuncia Luciana Libero (attribuendone la responsabilità al primo attore). Demandando ad altre sedi l'analisi dettagliata dei due spettacoli,¹⁵ ci preoccuperemo qui di evidenziare, in un'ottica contrastiva, alcuni dati particolarmente significativi. Innanzitutto, notiamo che Cecchi non si curò di cogliere nel suo *coup d'un soir* intronatico le tinte più fosche del dramma, ossia quelle relative al personaggio di Lelia, eroina dolente (e vicina alla Bradamante di Ariosto), che – dopo aver subito l'onta dello stupro da parte dei lanzichenecchi – si riapre energicamente all'amore, salvo venir poi ferita dal repentino disinteresse dell'amato Flamminio. Cecchi salvò soltanto la trama principale, tagliando l'intero *subplot*, fatto di sapidi siparietti fra servitori e di scaramucce tra la servetta Pasquella (Sonia Antinori, l'unica attrice ad avere un ruolo solo negli *Ingannati*) e Giglio, personaggio depennato. Nel tentativo – più o meno parodico – di compiacere gli interessi filologici e municipali dei committenti, il capocomico trasformò una commedia compiuta come *Gl'Ingannati* in canovaccio (considerata la recitazione palesemente “a braccio” degli interpreti), approntato a partire dall'edizione del testo curata da Guido Davico Bonino nel 1977 per Einaudi.

In questo *divertissement* scenico che anticipa la Commedia all'Improvvista, Cecchi e i suoi perdono i connotati del personaggio, facendosi maschere: nella posa e nell'abito ricordano i vari Colombina, Pantalone, Pulcinella, Dottor Graziano dell'Arte. Il Prologo della commedia si riduce alla rapida indicazione del titolo da parte del Suggestore, calato nella botola alla maniera di *Uomo e galantuomo*. Dopodiché inizia lo spettacolo. Le scene superstiti (tutte ampiamente sfrondate o adattate, con occasionali trasferimenti di sequenze dialogiche) sono: I.1 e I.3; II.1, II.2, II.4, II.6, II.7 e II.8; III.1, III.4, III.5, III.6 e III.7; IV.3, IV.4, IV.7, IV.8 e IV.9; V.1, V.2, V.3, V.6 e il monologo finale di Stragualcia. Questi segmenti vanno a comporre in tutto quindici quadri, ciascuno dei quali separato dal precedente da un breve motivetto, a metà tra la fanfara medievale e il ritmo popolare napoletano. La musica, eseguita dal vivo da un'orchestrina occultata alla vista degli spettatori (e spesso sollecitata da Cecchi), non ricopre qui alcuna funzione diegetica: crea al più una certa atmosfera, ma è totalmente estranea all'azione, sulla quale non esercita riverberi. Si configura dunque come decorazione, riempimento dei silenzi tra un quadro scenico e l'altro.

Gl'Ingannati «mostra lo scheletro [...] del lavoro registico non ancora giunto a piena compiutezza»¹⁶: somiglia a una sessione di prove generali aperte al pubblico, a uno spettacolo *in fieri*, a un allestimento *in progress* dalla forma non limata. Proprio per queste sue caratteristiche, però, la messinscena è storica-

¹⁴ Luciana Libero, *Gli Inganni senesi. «Intronati» e Shakespeare: due regie di Carlo Cecchi*, «La Nazione», 30 aprile 1991.

¹⁵ Per *La dodicesima notte* vd. Chiara Schepis, *Carlo Cecchi* cit., pp. 315-333; per *Gl'Ingannati* vd. Matteo Tamborrino, *Giochi senesi* cit., pp. 102-122.

¹⁶ Chiara Schepis, *Carlo Cecchi* cit., p. 304.

mente fedele (anche se forse preterintenzionalmente) al prototesto: non troppo dissimile doveva infatti essere la recita che gli eruditi Intronati, attori per diletto, proposero al proprio pubblico – in gran parte al femminile – il giorno di martedì grasso. Le influenze che agirono sulla dimensione iconografica e concettuale degli *Ingannati* di Carlo Cecchi furono almeno cinque: i lustrini dell’avanspettacolo, intrattenimento nel quale musica e cromie vivaci sostengono l’esile struttura dello spettacolo; la tradizione comica (leggi, attorica) italiana, ossia la linea delle grandi compagnie e famiglie teatrali napoletane; lo sfruttamento del “corpo del dialetto” (anzi, dei dialetti: ci sono coloriture partenopee, gorgia toscana, cadenze baresi e romagnole), contro il “fare pensoso”, la “disinvoltura” e l’antilingua degli Stabili; ancora, la tecnica dello straniamento, ottenuta mediante ripetute rotture del *continuum* scenico (tali rotture sono in realtà rese possibili dal testo stesso, di tenuta ampiamente metateatrale); e infine, un divertito gusto antipsicologista e antiaccademico, caro all’ex allievo ribelle della Silvio D’Amico, che si manifesta attraverso determinate scelte registiche di stampo antiretorico. Nella scena, per esempio, in cui Flamminio/Ragno si preoccupa per le condizioni del fido paggio Fabio, quest’ultimo/a risponde con tono dissacrante, col fastidio di chi ha imparato a memoria battute affettate di cui non condivide il significato (si noti che tale dissociazione tra parola e gesto, tra contenuto e forma, sarà un *Leitmotiv* della Lelia di Patrizia Zappa Mulas).

Questo rapido proemio, che schiera gli attori in proskenion, costringendoli a recitare sul corridoio angusto della ribalta (fattasi per l’occasione “via di Modena”, come da didascalia, e che ricorda però più da vicino uno scantinato semibuio), si nutre di istanze antitetiche: da una parte l’elemento serio, patetico, dall’altra quello faceto, istrionico. Una recita, dunque, di sapore grottesco,¹⁷ nella quale non mancano, come già anticipato, ludiche aperture metateatrali, realizzate mediante una continua denuncia della finzione nel suo farsi: Cecchi, dal basso della botola, imbecca gli attori qualora essi necessitino del la per cominciare; li incalza, se sono fuori tempo; ogni tanto scompare chissà dove. Ne si intravedono solo la schiena e il profilo del volto. Una posizione limitante e scomoda, la sua, che tuttavia l’artista sa sfruttare con acume, affidando ai ripetuti e scattosi movimenti della mano il “non-detto” della sua presenza scenica. Cecchi sostiene e guida i propri attori, all’occorrenza recita le battute insieme a loro (come nella sequenza – poi tutta da rifare perché sfociata in risate – del diverbio tra Virginio/Piacentini e Gherardo/Loris); in questo ricorda il direttore d’orchestra Kantor della *Classe morta* o, se non altro, un moderno *stylerys* sprovvisto di *baculus*.

¹⁷ Sul grottesco nel teatro del Novecento cfr. Antonio Attisani, *L’attore sincero nel secolo grottesco*, in Aa. Vv., *Actoris Studium – Album #2. Eredità di Stanislavskij e attori del secolo grottesco*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2012.

La nudità degli ingranaggi scenici è evidenziata poi dalle soluzioni scenografiche: sul palco si intravedono due semplici colonne mozzate provviste di altoplinto (forse evocanti una generica architettura), sulle quali i personaggi, a turno, si appoggiano, depositandovi i propri dissidi interiori; il sipario resta calato per l'intera durata della *pièce* sicché gli attori si servono, per entrare e uscire, del taglio centrale o di quelli laterali. Si realizza inoltre un interessante processo di funzionalizzazione: i palchetti della barcaccia (quello in basso a sinistra e quello in alto a destra), diventano rispettivamente – nella finzione teatrale – il giaciglio dei riposini di Flamminio e l'uscio di casa di Isabella. Volutamente alienante è anche la scelta degli abiti, alcuni riconducibili agli usi vestimentari della civiltà cortigiano-rinascimentale, altri invece sullo stile di Ciccio Formaggio; se i vestiti del primo gruppo si caratterizzano per le cuciture a vista (sono infatti costumi di scena indossati alla rovescia), su quelli del secondo spiccano le immancabili pagliette. Non sarà ozioso notare che l'abito di Lelia *en travesti* (identico a quello del gemello Sebastiano/Lizza) si compone di camicia rosa salmone, fazzoletto color arancio al collo e morbidi pantaloni grigi. Quanto di più lontano possa esistere dal bianco preteso invece dal testo (è peraltro probabile che nella versione intronatica Lelia-Fabio e Sebastiano fossero interpretati dal medesimo giovane attore, tanto più che i due non si incontrano mai sulla scena).

Naturalmente l'ottimo esito dell'allestimento – nonostante (o forse proprio grazie al) l'alto grado di improvvisazione – dipende in buona misura dalla scaltrita tecnica degli attori: gli uomini detengono qui lo scettro comico, sia Stragualcia/Imparato sia soprattutto il duo comico Loris & Piacentini (complice la loro fisicità: l'uno brevilineo, l'altro “lampionesco”). Esemplari sono però specialmente le donne: *in primis* la fiera e tragica Patrizia Zappa Mulas, la quale, senza mai cedere alle seduzioni del naturalismo, si fa parodia altera e algida del “maschile”, adeguando postura e tono, ma restando pur sempre riconoscibile in quanto donna. Particolarmente positive anche le prove di Sonia Antinori, perno fisico e squillante – nella sua veste color smeraldo – di diverse scene che la vedono letteralmente al centro, e la collega Susanna Guerrini, la dilettante nei panni di una balia Clemenzia *in rouge*, dialettale al punto giusto, vera e pungente. Troppo affettata invece la dizione di Isabella/Bruna, la cui procacità dai tratti androgini risulta comunque funzionale al travestimento di quest'opera. Un felice caso, dunque, di *physique du rôle*.

Assai meno felice, tanto nel tono quanto negli esiti, è invece la *Dodicesima notte*, la cui malinconia crepuscolare – così languida nella prima metà da ricordare a Luciana Libero *L'invenzione di Morel*¹⁸ – grava sulla commedia come un giogo, dando vita, nel complesso, ad un ibrido scenico convincente solo in parte. La magia teatrale scatta occasionalmente, in alcuni momenti significativi, come rivelano – e ovviamente si tratta di sequenze comiche – le reazioni fragorose degli

¹⁸ Cfr. Luciana Libero, *Gli Inganni senesi* cit.

spettatori. Un esempio è il celebre monologo di Malvolio, grande prova d’attore per Gianfelice Imparato, che, rinvenuta la lettera scritta dalla cameriera Maria imitando la grafia della padrona, ne dà lettura; il maggiordomo muove qui circolarmente gli arti superiori con una certa cerimoniosità, talvolta invece mette una mano in tasca, assumendo una posa più impettita, ma senza comunque mai perdere il suo distintivo *aplomb*. A tale silhouette si accompagnano, nell’ordine: tono di voce artefatto, risatine gutturali, sguardi intensi (tipici di chi crede d’aver capito tutto) e arricciamenti del naso (che obbligano l’attore a sollevare ripetutamente il labbro destro), il che contribuisce a costruire una maschera facciale da perfetto ebete.

Tommaso Ragno – che nelle vesti di Flamminio tartagliava spassosamente, assumendo la posa del damerino fatuo – è invece nei panni sontuosi di Orsino un duca impacciato: urta distrattamente oggetti metallici a terra, vorrebbe poi avvinghiare a sé Cesario con la sua sciarpa color panna, ma prende male la mira e finisce col gettarla sul volto della collega. Gli attori dilettanti – che tanto avevano deliziato il pubblico con la loro *verve* dialettale negli *Ingannati* – assumono qui un timbro monocorde e piatto. La sfida coesiva tra professionisti e studenti di fatto fallisce. La mancanza di Sonia Antinori poi, *trait d’union* tra i primi e i secondi, si fa sentire. A dire il vero, compaiono al suo posto, in questo secondo allestimento, due fugaci comparse: la Seconda Guardia, dall’accento teutonico (forse l’aiuto regista Werner Waas), e un altro attore (anche se da riprese ravvicinate sembrerebbe trattarsi di un’attrice con indosso una parrucca) che, dopo aver suonato ogni tanto il pianoforte, vestirà la tonaca, officinando fuori scena alle nozze tra Sebastiano e Olivia. In generale, comunque, la maggior tenuta scenica degli *Ingannati* è innegabile.

Ovviamente dei dati positivi pure vi sono e bastano a salvare l’allestimento. Innanzitutto il migliore e più consapevole utilizzo dell’illuminotecnica, che qui – dal suo grado semantico zero – tende ad assumere un valore drammatico: il passaggio dalle scene d’esterno (genericamente ambientate in proscenio) a quelle d’interno (nel salotto che occupa il resto del palco) è ottenuto mediante lievi dissolvenze incrociate. La ribalta è di norma rischiarata da riflettori più caldi; sulla dimensione domestica incombe invece una luce fredda, da tavolo settorio, che spazia dal blu, al bianco, al violetto. Ben più strutturata, ma comunque austera, è la scenografia: tre pareti dipinte con motivi orizzontali, che insieme alla spiaggia illirica (una «fintissima macchia azzurra con onde»¹⁹ già visibile nel prologo introduttivo, adagiata in prossimità del golfo mistico), recano la firma della Maselli, artista dalla materica pennellata. Per quanto concerne gli arredi, invece, vi sono soltanto due divani disposti simmetricamente in obliquo e, sul fondo, un pianoforte a coda nero. Si intravede poi un pannello abbassato al di sotto del livello dell’arlecchino, che comprime la visuale del pubblico lungo l’asse verticale (ricordando

¹⁹ Chiara Schepis, *Carlo Cecchi* cit., p. 318.

un'inquadratura in 16:9): tale pannello – come si coglierà con precisione soltanto nelle inquadrature finali, al momento degli applausi, con l'accensione delle luci in sala – raffigura l'elegante facciata di un edificio, con due file di finestre. Nel complesso la scenografia (che dà la sensazione di trovarsi in un luogo raffinato sì, ma nel contempo fosco e carico di pericoli) sembra non avere nulla a che fare con la vicenda, bensì piuttosto – come era già accaduto per l'*Amleto* – con la «radice quadrata del testo»,²⁰ con il significato cioè conferito dalla Maselli al dramma. Ai cambi d'atto, il luore diffuso si attenua fino allo spegnimento, facendo precipitare la sala in un buio desolante. Riempiono tali oscuri intermezzi, di volta in volta, gli accordi di pianoforte.

La musica è infatti nutrimento della *pièce*, come già il primo verso dichiara in maniera incontrovertibile: essa si insinua in ogni angolo della messinscena. È azione, forma e significato, non semplice accompagnamento (a differenza degli *Ingannati*). Se la parola si atrofizza, la musica interviene in suo soccorso, «esprimendo amore, turbamento, rabbia, tristezza».²¹ È il caso, ad esempio, del Duca, che in 1.i – agitando fra l'indice e il medio una sigaretta spenta – si strugge per la bella Contessa in presenza del proprio seguito: qui la melodia sembra in grado di chiarire, insieme ai gesti dell'attore, «ciò che la bocca tace».²² Oltre al pianoforte in scena, si avverte anche il suono di un clarinetto e di alcune percussioni. Non dimentichiamo poi il doppio bongo con il quale Feste/Cecchi entra in scena.

Gli attori – intabarrati in abiti di gala – si muovono tra le pagine di Shakespeare e quelle di Proust: *All'ombra delle fanciulle in fiore* fu infatti il sottofondo costante dell'intero allestimento. Ne sono citazione la bicicletta con la quale Viola *en travesti* solca il palcoscenico e forse anche il cappello che la giovane in abitino giallo rinviene nella seconda scena sul litorale e che subito le riporta alla mente, come una *madeleine*, il fratello perduto. I costumi spaziano dalla divisa scura della cameriera Maria al *frak* di Malvolio, dal *defilé* di Olivia (che sfoggia ora abiti da sera neri e guantini di pizzo, ora *chiffon ecrù*, pellicce e *pochette*) al giacca e *papillon* degli uomini (Piacentini arricchisce il tutto con una bombetta). Particolarmente significativo è il caso dei gemelli, che ostentano una *mise* da malavitosi: pantalone chiaro, giacca a righe marrone, polo azzurra e borsalino. Assolutamente dissonante con questa atmosfera retrò è invece la tenuta del Cecchi/*fool*, un *outsider* in camicia e pantaloni risvoltati, al di sotto dei quali si scorgono calzini color rubino (ancor più ridicoli di quelli gialli esibiti più avanti dal maggiordomo). A completare la ridicola accezzaglia un *gilet*, delle scarpette da giullare, occhiali da sole e, all'occorrenza, naso rosso da *clown* e cappellino triangolare da burattino.

²⁰ Laura Meini, *La magia creatrice di Titina Maselli* cit., p. 24.

²¹ Chiara Schepis, *Carlo Cecchi* cit., p. 319.

²² *Ibidem*.

Nella sua analisi, Chiara Schepis ha descritto finemente i vari passaggi dello spettacolo, soffermandosi ora sulle disavventure à la Stanlio & Ollio di Piacentini e Loris, ora sulla tonalità melodrammatica della recitazione di lady Olivia,²³ ora sull’amara beffa ai danni di Malvolio. Ci preme qui insistere su due passaggi. Il primo concerne il *modus agendi* di Patrizia Zappa Mulas nel suo tentativo di creare un’illusione ottica, ossia quell’entità liminare tra il fanciulletto efebico e la virago in minatura richiesta dal regista, senza mai scadere nell’illusione naturalistica. Ad un certo punto, Viola-Cesario viene infatti avvicinata da sir Toby e sir Andrew, dinanzi all’ingresso dell’abitazione di Olivia, e i due “bravi” cercano di intimidirla. Ma Viola non è certo don Abbondio e fa la voce grossa – letteralmente – cercando di trasformarsi, sia pur soltanto per un attimo, in uomo. È una metamorfosi, un’*epiphany* fulminea. Il tentativo di resa realistica della sessualità di secondo grado è comunque volutamente distorto e farsesco. Viene peraltro istantaneamente contraddetta dalle azioni successive dell’attrice, che avanzando verso Olivia – facendosi così strada tra sir Toby e sir Andrew – ruota il busto di 180 gradi, adagiando poi una mano sulla visiera del borsalino, con un ancheggiare tipicamente femminile.

Merita un breve approfondimento anche lo statuto di Cecchi in questo allestimento: l’artista, nei panni del matto (o meglio “corruttore di parole”), è più autorizzato del solito a “sbracare”. Assume spesso un fare demoniaco, sfoggiando il suo solito repertorio di *tic* consolidati. È beffardo e tragico al tempo stesso: sguardo allucinato (complici forse le abluzioni di gin in scena), smorfie paurose, momenti di silenzio o di completa afasia, frasi smozzicate pronunciate fuori tempo o con cadenza sincopata, stridenti prove canore, voce querula e leziosa (alla Leo de Berardinis che legge *La pioggia nel pineto*). Dismesse le vesti del direttore d’orchestra, il capocomico si fa qui “ultimo attore”, scagliato come una meteora sul palcoscenico senza un’apparente motivazione: è una “suppellettile” verbosa e intrigante. Il *non sense* la sua arma. È inoltre un trasformista che non si lascia imprigionare dalla parte: nel penultimo atto Feste comunica con il “matto suo malgrado” Malvolio tramite la botola. Geniale, peraltro, la scelta di collocare un personaggio in un luogo invisibile, nell’iposcenio “infernale” (ed *hell* è proprio termine utilizzato in questa sequenza dal maggiordomo). Cecchi penetra e fuoriesce continuamente e con assoluta versatilità nella e dalla parte: ora è il *fool*, ora è il *fool* che recita fingendosi il curato sir Topas e che tiene in mano una barba fittizia (la stessa adottata negli *Ingannati* per la parte del Pedante), ora è di nuovo il *fool*, ma un *fool* depotenziato sul quale si impone la personalità di Cecchi attore (quasi fosse un’altra *persona dramatis*).

²³ Interpretata da Paola Bruna, attualmente residente in Africa, diplomata come assistente regista alla Paolo Grassi, poi Prima strega nel *Macbeth* del 1987 di Gabriele Lavia. Recitò anche in diversi telefilm dei primi anni Novanta.

In definitiva, a riemergere dallo sbiadito ricordo senese è l'immagine di un maestro d'attori capace di incutere timore reverenziale ai propri pupilli (specie ai meno scaltriti), ma che – da moderno maieuta – era anche in grado di guidarli su una strada (quella del “come è”) di sempre maggiore consapevolezza e verità, aliena da qualsiasi forma di trascendentale misticismo. Il Carlo Cecchi che, grazie al potere dell'audiovisivo, rivive infinite volte sul palcoscenico scardinato dei Rinnovati – con quel suo fare ora sornione, ora allucinato – è perfettamente conforme alla descrizione che, dell'artista, avrebbe tracciato pochi anni più tardi Armando Petrinì:

Ogni parola detta da Cecchi in scena si “avvizzisce” tra le sue labbra, sia che la borbotti sbocconcellandola e buttandola via, sia che la inchiodi con gesti sincopati alla sua dizione precisa. Ogni battuta è virgolettata, ha il sapore finto e singolarmente intenso della citazione [...]. Il “gioco” deve essere “reale”, scrive Cecchi, “in quanto teatro s'intende”: come “realtà della rappresentazione” e, insieme, rappresentazione di “quella realtà” che è il testo drammatico; qui è la profondità e insieme il rigore del gioco [...]. C'è qui la dolorosa consapevolezza di chi sa che svelare il gioco – e sia pure facendolo con la raffinatezza e il gusto straordinari di Cecchi – significa riaprire una ferita sanguinante. Nella recitazione di Cecchi, ha scritto con estrema efficacia Cesare Garboli, “l'istituzione dell'ipocrisia ritorn[a] a essere un'ipocrisia reale” coincidendo perciò con “la sofferenza dell'ipocrisia”.²⁴

E questo istrionismo ludico di Cecchi, che è insieme – per contraddizione solo apparente – irrisione e amarezza, sembra essere intimamente legato all'accezione che alla parola “reale” conferiva Jacques Lacan. Quando incontriamo il reale? Recalciti risponderebbe che l'incontro con il reale è sempre l'incontro con un limite che ci scuote, con qualcosa che ci impedisce di continuare a dormire. Tutto ciò che risveglia dal sonno della realtà è reale. Uno squarcio paragonabile a quello pirandelliano nel cielo di carta, che vieta ad attori e spettatori di “addormentarsi”, per dirla con Flaiano. Un ludismo che il dittico fa proprio, finendo con il confondere sinceramente comico e tragico («Io sono un attore comico che avrebbe voluto essere un attore tragico»,²⁵ si era autodefinito una volta Cecchi) e con l'offrire al pubblico un'inconsueta amalgama di parodia antiaccademica e “dolorosa consapevolezza”. È insomma, quello di Siena, un evento teatrale dai contorni contraddittori, dall'essenza – potremmo dire – grottesca: *in tristitia hilaris, in hilaritate tristis*.

²⁴ Armando Petrinì, *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, «L'Asino di B.», n. 3 (1999), pp. 27-29.

²⁵ Carlo Cecchi, cit. in Rodolfo Di Giammarco, *Un attore è un attore*, in Luciano Lucignani (a cura di), *Carlo Cecchi*, Curcio Editore, Roma 1982, p. 20.

Pre/texts for an Emerging Dramaturgy

Reconceiving Models of Authorship in Text-based Performance

Filippo Romanello

What is it that determines creative agency in a performance-making process? Or, where is authorship situated? These are not quite analogous questions. They address the same concern, that is, the creative act, but from different points of view, informed perhaps by different principles. Both deal with an activity, however, while the latter hints at quite distinct and pro-active author/s, the former involves less clearly defined re-active agents, implying a more “passive” activity, a potentiality.

These concerns arose after years of attempts to formalise a doubt about the presupposed contradiction between text on one side, and improvisation and devising on the other; the bias, in these attempts, lay in my wish to safeguard the lone practice of writing for performance – and the life of the author – while allowing that writing to remain a material for the collective performance-making practice of an ensemble, rather than its *mastercopy*.

It might be a question of aesthetics of performance, or it might not be, but my interest in the theatre has always been associated with a fascination towards the art of the actor. Not considering myself one, to be able to work directly with actors is what makes theatre-making interesting to me. For this reason, writing performance texts seemed like a good *excuse* allowing me at best to be present in the process of rehearsal. At the same time, besides an initial lack of confidence motivating my refusal to direct, directing did not seem to fit the idea of collaboration I had in mind, which was to work alongside an ensemble of actors, almost as a performer myself, actively involved in, and relying on the process of making performance, that is, as part of a collective practice of scenic composition. Performance as process seemed more appropriate an idea than that of performance as final product, which a directorial approach perhaps most commonly entails. It meant to be surprised by new scenic material unexpectedly emerging rather than to achieve or recognise pre-imagined material as it eventually materialises onstage. Hence, I began to investigate writing practices that allow the development of texts that could be worked on collaboratively and collectively with an ensemble of actors; texts whose logic does not, in other words, predetermine the logic of their performance. It soon became clear that the issues at stake were at least two: what characteristics should a text feature to allow that to happen, and what should be the approach towards

those texts, alternative to a directorial one. This paper mostly deals with the first problem, outlining the first phase of a practice-as-research study titled *Pre/texts for an Emerging Dramaturgy - Reconceiving Models of Authorship in Text-based Performance*, run at the drama department of Liverpool John Moores University.

The study started by recognising formal features in contemporary texts for the stage that allow, or even require, additional creative interventions, or supplementing actions, on the part of the production team, in order to fill in the gaps left open by – or in – the text. These features have been identified as “openness”, “theatricality” and “performativity” and will be discussed in relation to a sample text in the second half of this essay. The practical investigations informed by these theorisations intervene in playwriting processes founded on the principle of transcendence as predetermination of meaning for representation; they explore ways of developing a dramaturgical practice that induces immanence instead.

If in *pure* immanence all meaning should emerge freely within a system – say in a fully spontaneous collective performance, or in certain ways of life – and in *pure* transcendence all meaning be organised from without – for example by an author or a god – this practice as research explores whether and how a theatre-making methodology based on a pre-existing, single-authored text, can still achieve high degrees of immanence in performance. That is, it experiments with ways of writing for performance that can stimulate spontaneity in performance. Spontaneity is therefore considered as the means towards immanent processes of performance self-organisation, specifically in relation to the compositional work of the actor on a pre-written text. There is a link in my view, between spontaneity and creative agency in this context. Creative agency refers to the affordances, the possibilities released (by the text) for an actor to *maintain* in order to create something new out of the given circumstances (of the text). Spontaneity similarly refers to the capacity to react to the moment and in the moment of the occurrence of an event, prioritizing impulse over reflection; as it will be argued later exploring the notion of performativity, the generative aspect of spontaneity springs from the impulsive side of creativity, bringing into play what is *not yet given* (at least to consciousness).

Once again, this research is instigated by an interest in text on the one hand, and collaborative processes of making performance on the other. Underlying these interests is the idea that the terms “script” and “improvisation” are not necessarily in contradiction with one another. The *Oxford Dictionary of English* defines “improvisation” as «something that is improvised, in particular a piece of music, drama, etc. created spontaneously or without preparation».¹ For the purposes of this research I will retain the “created spontaneously” part of the definition and

¹ Catherine Soanes and Angus Stevenson ed., *Oxford Dictionary of English*, second edition revised, Oxford University Press, Oxford 2005.

respectfully discard the rest (“or without preparation”). In order to give ground to this dismissal, here is a quote from the late director Jerzy Grotowski on the subject of spontaneity and improvisation: «[...] I want to advise you never in performance to seek for spontaneity without a score. In the exercises it is a different thing altogether. During a performance no real spontaneity is possible without a score. It would only be an imitation since you would destroy your spontaneity by chaos».² What I am trying to get to is the idea that improvisation does require preparation, not necessarily on the outcomes of a performance, but on the materials adopted in the process of making it (text included). In the context of this study therefore, improvisation is considered as that creative process through which the actor originates new non-textual material using the text as a score, in other words, as a detailed yet open enough framework of vocal actions within which to improvise. The way in which the actor can improvise around the text is by reacting spontaneously to it and the circumstances around its performance, which include the fellow actors’ reactions, the scenography, and the audience. This methodology entails the work of an ensemble whose members constantly work off each other and the given material circumstances. In this way, text becomes purely a material to work off from, or react to.

To use spontaneity in this sense also allows the bypassing of representation, which can be considered as a kind of search for a pre-existing identity or meaning that one wishes to identify with in retrospection or forethought. A quest activity of this kind involves in fact a primarily reflective mode of dealing with the occurring events, a mode that actively engages the intellect through reflective memory, often causing a delay or a premature haste in the decisive reaction. The danger with representation is to fail to attend to the present moment, either because one takes time to re-elaborate the past or because one preconceives the moment, preparing too much for it. It could be said that representation corresponds with the linguistic tenses of simple past and future: it speaks in the modes of “I was” and “I will be”, which invoke other distinct dimensions, and imply a sort of reflective distance from the present. Spontaneity on the other hand, speaks more in the present perfect of “I have been” or in the future perfect of “I will have been”, producing a sense of continuous affect, of self in process, of becoming. This approach to presence is the mark of my readings of Gilles Deleuze, who suggested that «a scar is the sign not of a past wound but of the present fact of having been wounded».³ My research’s focus on spontaneity is an attempt to be faithful to this condition of continuous present.

² Jerzy Grotowski, Eugenio Barba (ed.), *Towards a Poor Theatre*, Methuen Drama, London 1975, p. 192.

³ Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, Bloomsbury Revelations, London 2014, p. 102.

Thus, the study proposes that we can perhaps move away from the idea of re-presenting a text, that is, from the idea that by having a pre-authored text all performers and directors can do is to look for the most truthful interpretation and staging of it. This move can be made by simply opening up to a more spontaneous way of reacting to the pre-written material, one that still engages memory and intellect – the actors still need to remember the lines – but somewhat more passively, e.g. without preinterpretation, and through an enhanced sensibility towards the effects of the text on the performer in the moment of utterance and reception, allowing more impulsive and imaginative reactions. In this way, one can freely draw differences from repetition, and repetition is no longer synonymous with representation. This experimental methodology then is in the service of a kind of theatre that might be called immanent. A theatre that assertively creates the circumstances of its existence in the moment and place of manifestation, instead of listlessly identify with supposed realities existing elsewhere.

Immanent theatre is a term I have borrowed from Dr Laura Cull and her *Theatres of Immanence: Deleuze and the Ethics of Performance*. Published in 2012, this critical collection of case studies focuses primarily on practices of directing and devising, without considering practices of writing for performance as such. In the conclusion of her study however, Dr Cull calls for more research on the subject of immanence: «What remains for us to do now is to go and experiment with what else might provoke this ethical feeling today in our particular contexts».⁴ In the contexts of playwriting and scenic writing practices, my research hopes to contribute by exploring how texts can be composed and approached with the aim of provoking immanent performance.

In an important essay from 2004 titled *Beyond Drama: Writing for Post dramatic Theatre*, Małgorzata Sugiera had already introduced the principle of “immanent theatricality” to qualify contemporary texts for the stage, which is worth quoting at length:

[...] when the language of drama breaks free from its formerly primary function of representing the speech of the stage characters, then it becomes the proper substance of a text for theatre. It no longer represents logically organized stories, but rather attempts to stimulate particular perceptual and cognitive processes. Instead of recognizing oneself in the Others, which is becoming more and more difficult in a disintegrating and alienating world, the spectators themselves turn into the characters of their own acts of perception, consciousness and truth recognition. Nowadays, the basic structural principle of texts written for theatre increasingly often turns out to be their immanent theatricality, which is, however, no longer understood as a reflection upon theatre as a domain of arti-

⁴ Laura Cull, *Theatres of Immanence: Deleuze and the Ethics of Performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2012, p. 238. For a more specific analysis of the ethical implications of immanence see in particular the concluding chapter of the monograph.

stic activity or as an extensive metaphor of human life, but rather as a means of inducing the audience to watch themselves as subjects which perceive, acquire knowledge and partly create the objects of their cognition.⁵

Going back to my own practice-as-research, on the one hand I wonder whether there's a certain way of writing that facilitates spontaneity and immanence in performance, and on the other, I wonder whether that's enough, or whether it's rather a question of *ways of approaching the text* in the transition to performance, that is, in the ways of performing a text. So the research looks at both, that is, at a theatre-making methodology involving writing for performance and "dramaturgy", where "dramaturgy" is concerned with *the facilitation* of collaborative ways of making performance based on text (alternative to a directorial – perhaps more transcendental – approach). The aim is to allow the structure and significance of the performance to emerge from the collective work of the performers on a pre-written text, or score. The text is regarded as a *pretext* - for spontaneity, textual material useful for improvisation.

The way to approach texts of this kind is the focus of the current phase of the research, and will be treated more in detail in a later essay; however, it might be useful to include here another relevant quotation from Grotowski who, discussing his approach to improvisation in the same interview cited above, notably added: «During the exercises the score consists of fixed details and I would advise you [...] to improvise only within this framework of details».⁶ So I took his advice, and considered the text itself as a score, replacing the physical actions, which were the fixed details Grotowski initially worked with, with phonetic actions, that is, lines of speech. Within this framework provided by a sequence of speech acts, the actors can improvise through gesture, movement and intonation, generating different performance material and meanings.

To be a *pretext* for improvisation, the score should therefore incorporate potential for action without indicating intent. That is, it should be mostly undetermined in terms of meaning and staging requirements, creating an ambiguous yet coherent sequence of events, and adopting a mix of theatrical devices and language experimentation in order to defamiliarise and inspire at the same time, providing the actors with different performing choices, and requiring them and the audience to fill in the gaps. It is in these gaps, in the undecided *mise-en-scène*, in the unclear meaning, that new life may manifest and representation recede.⁷

⁵ Małgorzata Sugiera, *Beyond Drama: Writing for Post dramatic Theatre*, «Theatre Research International», xxix, 1 (2004), pp. 16-28.

⁶ Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre* cit., p. 192.

⁷ With this research, I am not claiming to discover the best or only way to achieve spontaneity in perfor-

As a result of the investigations so far, “openness”, “theatricality” and “performativity” are the three main characteristics of a performance text that have been identified as able to endanger authorship and engender immanence. These critical investigations looked at texts and performances based on texts by authors such as Carmelo Bene, Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Steven Berkoff, Caryl Churchill, Martin Crimp, Jon Fosse, Ewald Palmetshofer, Gertrude Stein, Roland Shimmelpfennig, and many others. These artists have all very different aesthetics of course, but from each of them I could identify at least some of the devices useful to a theatre of immanence, which were “authoritatively” grouped in the three blurred and overlapping characteristics, or principles, previously mentioned. I then attempted to apply these devices to my own writing practice.

What follows is an example extract from a work-in-progress piece that I shall use as a case study to better outline these principles.

This text involves three performers always onstage, a man and two women; the lines are not allocated, so the choice of who's speaking which line is ideally made on the spot; the actors are required to learn all the lines. Dashes indicate potential change of speaker. The punctuation within each line has no fixed interpretation. [This section appears half way through the play]

- She sits. Takes a book from her bag. It's a French book.
- She's beautiful... she's... just unique. And elegant. I bet she's French. She's oh look not too tall not at all and yes, look, I knew it! No doubt about it! - glancing at the book on her lap. And those legs, ah those smooth shifty legs. A model! Might be, and that face, no... that's too rude... visage, ce visage! Buried underneath those capricious stylish hair... shading that brow thou brow thou cheeks thou lips where shall I... there's a seat there and there and there's one here... not too brash... could have- sat there... but you know... still makes sense... I'm not looking for... yet if it comes... not many seats available not so many anyway... I'm not desperate... I'm reading a book...
That's when with the corner of my eyes I sense the corner of her eyes the gentle movement of her hand long thin fingers through her hair... disclose her profile... the sweet spike of her nose falling softly... the shaded groove the upper border of her lip... what would I do what would I to climb up there... I give up! Oh yet if I were a minuscule... an invisible... mouth... a spy... there's a secret... I need to whisper... not to her ear no... oh I'm in pain! In short: her profile: a revel
- Oh look it's a play.
- She glances at the book on his lap

mance of course. It is rather a paradoxical way to show how a text can demystify its own authority by itself, with no need for political, economic or anti-conventional drives.

Mimesis Journal

- It's Racine
- But could be anything. Yet that has an effect.
- Talk to her! No! Come on! I'm shy! You're a shame! She'll just laugh at me! I don't want to hear you complain anymore! loser! you deserve it! peeping tom! Shame on you!
- And she might be thinking perhaps she's thinking:
- Lift up your head come on look at me.
- I could try with a smile.
- I smile
- She's smiled
- What are you reading?
- He shows her the book he's reading:
- Do you know it
- Yes
- Are you French?
- Yes
Are you an actor?
- Oh no. I just I like...
- Are you a man of the theatre? A writer?
- Ehm Yes actually kind of
- You look like one
-
- Ehm I'm sorry... it's my stop
- He stands up
Gets off
Shakes his head
Stands motionless
Stares at the train that's leaving the platform
-
- Then stares at another
-
- And another
-
- It wasn't even the thought of his girlfriend that stopped him.

The first identified principle of “openness” refers to the degree of autonomy in the interpretation and usage of the text by a reader, which in this case will be the cast and creatives in rehearsal.⁸ One of the devices adopted to maintain openness in this text is the disuse of stage directions, or their embedding within the lines of speech, which in turn are not allocated to any one character. Because the performers are requested to master the whole text, as if it were a single piece of narrative, it is harder for them to predetermine intention and characterisation. In performance, this may imply a narrative mode⁹ of delivery overlapping with the more conventional mimetic mode of the theatre. Furthermore, the shifts between narration, internal commentary and direct or reported speech are not clearly demarcated, with the result that the performer seems to be running after thoughts by voicing them out. Also, the lines’ syntax is broken, and there’s a strange punctuation. Finally, there is a certain ambiguity around the context of the scene, its location, the actual events happening, and most of all, the subjects of the drama’s relationships to the speakers. All these are areas that may need further clarification/interpretation in performance; they call for the performers’ own creative choices, which may be the result of both reflection and impulse.

Yet, the notion of an open text might not be sufficient to investigate immanence because an ambiguous or undetermined text can still be blocked during rehearsals, therefore becoming pre-determined in view of the performance. Hence, I prefer terms such as “open or emerging dramaturgy” to refer to the ongoing process of making performance, which includes the actual performance event as well, in front of an audience. Indeed this event implies the interpretative choices of both the actors and the audience; the extent to which these are allowed to affect each other will eventually determine the overall (yet singly perceived) performance’s dramaturgy. Performance then becomes the occasion of a self-differentiating encounter between actors and audiences, where cognitive, kinetic, emotional – in one word – *creative* exchanges connect the stage with the auditorium.¹⁰

⁸ For a more accurate study of the poetics of the open work see in particular Umberto Eco, *The Open Work*, Harvard University Press, Cambridge, 1989 and Id., *The Role of the Reader: Explorations in the semiotics of texts*, Hutchinson, London 1981.

⁹ The performative affordances of the use of narration in drama would require a full treatment on its own which would exceed the scope of this article.

¹⁰ It is a self-differentiating encounter because, despite the fact that the same text is repeated each time, the performance is necessarily always different, but unintentionally so; it is different because the context in which the text is repeated changes, for example because of a different audience, or a different atmosphere, and ultimately because of the different performers’ reactions to the text and its context of utterance. This is true of any text, of course, but a methodology which welcomes these differences instead of resisting the dislocation they may cause to the directorial plan, acknowledges and foregrounds an aspect which is already immanent in representation anyway, that is: the impossibility to ever meet the origin or match the original. For a closer study on the feedback-loop between stage

“Theatricality” and “performativity” are the other two characteristics that in my view can allow the performance of a text to remain open to new emerging dramaturgies. They are coherently ambiguous terms, just as an open text is, and strictly related to each other, just as the terms theatre and performance are.

“Theatricality” refers to the capacity of a text to exploit the liveliness and materiality of the performance situation, where each object, sound or being is – for the simple fact of being on stage – a sign subject to interpretation, and replacement by another. Theatrical signs in fact, may not have a coded meaning, or may be used in a way that dissociates them from the meanings conventionally attributed to them. But theatricality also refers to a certain awareness performers and audiences have of this process of reality construction and of themselves actively involved in it, as if what’s presented onstage were not the fictional world as such, but the collective activity of creating and perceiving it – which takes us back to Sugiera’s reference to “immanent theatricality” previously quoted.

So how is theatricality embedded within the example? The mix of stream-of-consciousness and narration allows performance to open the fictional reality referred by the text to somewhat include the here and now of the performance event, therefore the audience as well (whether it being directly addressed or not); at the same time though, the actor can still engage with the fictional reality in first person, instead on referring to it in a purely narrative mode. Situations are imagined and perceived by both the performers and the audience: performance becomes again the site of an acknowledged narrative act, rather than the unfolding of a narrative within framing conventions suspending disbelief. Just like in storytelling, the material context of the scene is evoked through performance and physicality, without the need for a realistic setting.

Finally and perhaps most importantly, “performativity” refers to the capacity of a text to suggest supplementing creative actions - physical or intellectual - to actors and spectators, as interactions potentially deviating from aprioristic linguistic conditions. It is the power of a text - or of a sign in general - to act. It refers to its capacity to do rather than mean. So how does a text do? On the one hand, Austen and speech-act theorists believed that words can do, bring about acts or facts, other than merely ascertain or describe them – provided that there’s a pre-existing stable identity speaking, and intending to have an intention (that is, intending to do something specific with that speech). It’s the classic: “I pronounce you man and wife”, said by the priest in front of the weds-to-be, possibly by the altar inside a church. But in my experience I have found that sometimes the pure reporting or description of an event or situation on stage, besides its supposed parasitic or

and auditorium see Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*, Routledge, Oxon 2008.

etiolating state, can be just as performative as its actual enacted speech, performed by the adequate speaker/character. In this respect, taking the cue from Derrida's critique of Austen's theory, J. Hillis Miller writes: «the performative is seen as a response made to a demand made on me by the wholly other, a response that, far from depending on preexisting rules or laws, on a preexisting ego, I, or self, or on pre-existing circumstances or "context," creates the self, the context, and new rules or laws».¹¹ Which I take to mean an impulsive and spontaneous reaction to speech. Some kind of affirmative and generous yet sovereign response.

Jacques Derrida considers iterability as the fundamental feature of performativity: that is, the capacity of a speech act to do, create and perform in whatever context, with whatever intention and through whatever subject it is uttered. So that the reality is necessarily created *in the reaction to* the speech act, and is no longer *represented by* it. This also brings into play the physicality of words in the voice - their sound, rhythm, pitch etc. - and through the voice, their affective power on the bodies of both the speaker-actor and the listener- audience and other actors on stage. It's as if the semantic process of making meaning were subjected to a prior process of apprehension through the senses. In other words, when the object of cognition, the text in this case, is not entirely recognisable in the fleeting moment of perception, which is the moment of reading or recollecting the text, it can only be sensed.

Hence the aim of a performative text is to enable the performer to react to the sensations that the speaking of the text would trigger in him. These triggers are embedded in the text's collapsing syntax, in the use of repetition and stuttering, in the long lines without punctuation, in the unclear relationships between speaker and the literal speech-act (the undefined context of utterance), and the ambiguous and shifting modes of discourse (shifting, for example, between narration, reported speech, free indirect discourse, internal commentary and direct address). These linguistic experimentations aim at obstructing the attempts to rationally preconceive or illustrate the words or the intention of each line. They may also produce physical effects on the performer voicing the text, such as, for example, a sense of struggle to keep up with the pace of the mental events, the breathing etc. These devices require the performer to make impulsive choices about the mode of delivery of each line, eventually affecting both characterisation and the scene's dramaturgy.

To conclude, if we consider immanent performance as a self-organised and spontaneously-created living reality, then its text's:

- "openness" contributes to it by allowing the initial creative engagement of

¹¹ J. Hillis Miller, *Performativity as Performance / Performativity as Speech Act: Derrida's Special Theory of Performativity*, «South Atlantic Quarterly», cvi, 2 (2007), p. 231.

the actors as collective authors of the performance material inspired by the ambiguities in the text;

- “theatricality” contributes by exploiting the materiality of the stage and the liveliness of the performance situation, both acknowledged as such or permitted to be acknowledged as such by a text that does not call for the representation of another dramatic situation;
- “performativity” contributes whenever the text instigates the performer’s imagination to produce a supplementing creative action, which could be a physical gesture and/or a certain mode of delivery of the line. These creative actions, resulting from improvised reactions to the text and the circumstances around its performance, contribute to the definition of new fictional words and realities, conjure up unacquainted beings, invisible objects and unpredicted emotional states.

The creation of the performance’s context and dramaturgy in the moment of performance, that is, through the mere repetition of the text without premeditation, is what may allow text-based theatre to bypass representation and approach immanence.

Macbettu at mortu su sonnu

Giulia Muroli

C'è attualmente in circolazione un'opera teatrale in grado di restituire preziosa originalità al *Macbeth*: si tratta di *Macbettu* di Alessandro Serra, della compagnia Teatropersona, prodotto da Sardegna Teatro.

Lo spettacolo s'incunea in un crocevia: l'aspra vicenda del *Macbeth* di Shakespeare – immersa nella Scozia medievale – incrocia l'ispirazione del regista di fronte al Carnevale barbaricino, per plasmare una sostanza composita, sapida e tetra. Della trama scespiriana si recupera l'universalità di tensioni umane, millimetricamente sul punto di deflagrare; mentre i carnevali sardi regalano l'allucinata immagine di uomini a viso aperto che, imbrancando uomini in maschere scure, cadenzano all'unisono lo stridore dei sonagli che portano addosso.

Il regista erige una stilizzazione scenica rigorosa in cui gli attori – un *ensemble* virile, come da tradizione elisabettiana e traduzione del *balente*, soggetto del codice barbaricino – articolano una sofisticata partitura di movimento e suono. Alle nitide traiettorie coreografiche fa da contrappunto una fibra acustica complessa: il testo originale, stringato e riscritto, è tradotto in *limba* sarda da Giovanni Carroni, per divenire una traccia di sonorità pura. Affrancata dal giogo dei significati, di questa lingua spigolosa viene magnificata l'intelaiatura di senso: dalla trama degli eventi affiora chiaramente, *mutatis mutandis*, la narrazione di efferata brama di potere e belluina ambizione.

La Sardegna si fa espediente di slanci immaginifici, terreno di archetipi e orizzonte di pulsioni dionisiache, dove ferro, sughero, terra, pietra, carasau sono materie eloquenti. L'armonia livida delle pietre sonore di Pinuccio Sciola imprime ferocia a quadri disincantati e claustrofobici, in cui il banchetto delle guardie diviene una porcilaia terrosa, orchestrata da un'irsuta Lady Macbeth. Nell'oscurità della notte, durante la quale i commensali gonfi di vino dormono all'aperto e sulla pietra come i pastori, avviene il truculento omicidio del Re Duncan.

Le streghe rivestono un importante ruolo di controcanto sardonico: prefiche di paese dalle movenze sincopate, laide e sboccate, smorzano la gravità dell'atmosfera. Le scene sono avvolte in sfaccettate tinte di grigio, dove la luce si spande tra nuvole di polvere e frammenti di pane. Un riferimento del regista sembra essere *Still Life*, la rilettura del mito di Sisifo a opera del greco Dimitris Papaioannou: allo stesso modo in *Macbettu*, come anche nei quadri della follia di Van Gogh, le sfumature cupe variano d'intensità e gradiente, merito di un uso espressivo di tagli di luce in dialogo costante con una materia che è soggetto scenico. Piani inclinati

e verticali capeggiano il palcoscenico e fanno da sfondo a un'articolata e mobile composizione di pietre, polvere, legno. Si assiste allo schianto di tre enormi lastre perpendicolari: è un mondo che precipita alle spalle del protagonista.

Il sonnambulismo e il suicidio di Lady Macbeth si riversano in un dipinto silente. Come in uno scatto prego di nostalgia plumbea di Francesca Woodman, il corpo dalle linee femminili di Accogli si inerpica e si appende a un'altezza sul fondale. Il monologo finale del protagonista – affidato all'intensa presenza di Leonardo Capuano – è un condensato delirante di amarezza e angoscia. Seduto su un piccolo trono dinnanzi a un nuraghe: Macbettu è un sovrano che ha nutrito il suo regno col sangue e qui, dopo essersi misurato con la divinità, cede al severo confronto con se stesso.

Alessandro Serra propone una originale rivisitazione del capolavoro di Shakespeare, spogliandolo da barocchismi, e riuscendo – attraverso l'uso di forme primeve – a tratteggiare uno spaccato formale di trascendenza umana. Avvalendosi delle categorie dell'antropologia teatrale, ciò che affiora sono segni universali, affondati nelle radici rituali delle civiltà. La regia, che sembra assumere l'incipit artaudiano, per cui «il valore del teatro risiede esclusivamente in un rapporto magico e atroce con la realtà e con il pericolo»¹, disegna scorci inediti e puntuali e struttura lungo un'ascisse portante di evocazioni la propria forza drammaturgica.

Senza incappare in degenerazioni folkloriche o in grovigli di «invenzione della tradizione»² – pericolo incombente per chi si confronta con modelli culturali spesso guardati con esotismo – *Macbettu* riesce nell'ardito compito di parlare di Macbeth, riuscendo a trarne linfa e, allo stesso tempo, a raccontarne il cuore più profondo con tinte di spiccata originalità e maestria.

¹ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, a cura di G.R. Morteo e G. Neri, Einaudi, Torino 2008, p. 204.

² Cfr. E. Hobsbawn-T. Ranger (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, trad. di E. Basaglia, Einaudi, Torino 2002.

La porta aperta

Rammemorazione di un viaggio

Michela Torri

Come si ricomincia un ricordo? Imparando a dimenticare.

Forse il viaggio che sto per raccontarvi non ripercorrerà letteralmente la sequenza delle vicende che mi colpirono nei giorni del 31 gennaio e 1 febbraio scorsi; ma per vivere è necessario tradirsi.

E tu, Filosofia, lo sai meglio di chiunque altro; attraversi l'accadere del mondo per perdersi in esso, sacrifichi i tuoi discorsi per un lavoro dinamico che rammemora, raccoglie, desidera e attende. Tu vuoi incontrare l'altro per ritornare a te stessa. Qual è il tuo inizio? Da dove parli? Chi parla in te, cara Amica, se non la vita che accade nella sua crudele tragedia?

Parlerò a voi, a te, come a me stessa di questo incontro con la carne di un uomo che non c'è più, ma vive e opera ancora: Jerzy Grotowski. Questo viaggio fu un congiungersi silente e battente come la pioggia che ci investì lungo la via percorsa, appannato e clamoroso come il nostro vociare, il nostro scambiarsi discorsi. Forse proprio incontrando il Workcenter mi resi conto davvero che anche i discorsi battono come i piedi e le mani della danza. Questo viaggio voleva commisurare la vita alla conoscenza, nella vita e nella conoscenza che io posso incarnare insieme agli altri. Così mi continuavo a chiedere: «Come si canta insieme? Si può?». E senza accorgermi già risuonavo con i ragazzi del Workcenter.

Se mai questo lavoro comune si risolverà in parole, mi dicevo, la mia presenza qui non avrà avuto alcuna efficacia. Mi illudevo di fare corpo con i testi studiati; Grotowski affermava che la sua prassi vivente non avrebbe semplicemente attuato discorsi, ma allargato l'isola di libertà che portava, ossia avrebbe aperto tutte quelle porte che prima di lui erano rimaste chiuse a doppia mandata.

Il tuo mazzo di chiavi è solo il germogliare di queste domande. Allora chiediti perché sei arrivato fin qui.

Giunti al casale di Pontedera, trovammo una porta aperta in cima a una rampa consunta di scale, o scalata dalla consunzione. Parve subito di trovarsi in un luogo antico nell'astrazione umida del paesaggio toscano con i suoi rumori troppo innovativi da sopportare il peso del cielo. Era un tempio, quello che si trovava in cima alla scala dell'esercizio del tempo. Un passo alla volta ci riconoscemmo tutti. I nostri volti erano un visibile cardiogramma d'impazienza. Noi e loro eravamo il desiderio tangibile di un incontro.

Eccoci seduti davanti alla scena, senza più la tentazione di fare lo scienziato con i suoi vetrini. Il luogo ci respirava, tutti sconnessi da noi stessi, in un silenzio che si faceva tatto.

Thomas Richards ci accolse tutti, sfidandoci con un sorriso. Si trattava della prova di un corpo all'opera, quella della presenza. Come si sta nella presenza dell'altro? E fu subito un gesto.

Cécile, con il suo corpo spicchio di luna, fece un primo buco nella visione e fummo tutti il suo movimento e la sua voce. Cos'è "corpo" per la voce? Un segno? Come si toccano le voci che ci abitano? E quelle che ci attraversano? Siamo ancora un segno, una proiezione azzurrastra sulla parete. Cécile danza alla luna: diveniamo lunari. Tutti al buio nelle gestualità compenstrate di pianto e riso, usurate di tempo nel fuori tempo, il ritmo dei tacchi sul parquet. Ogni battito è una scossa. Allora insegnami ad abitare le macerie e, quando tutto è caduto, ritorna nell'assenza che c'è. Cécile tinse di sé il brulicare di voci che l'attraversavano – forse le nostre – e si elevavano nell'isteria. È difficile stare attenti, è difficile sconnettersi da sé.

L'atto di rivoluzione è nelle mani di un contrarsi silenzioso. Cécile resta sospesa, si trasforma in fessura di mondo, ancora e ancora una volta. Risuoniamo ancora, insieme. Si ripete il fraintendimento del passaggio, l'ambiguità della decisione, la pericolosità della soglia. Dove sono io e dove non più io? L'ora in fuga messa in scena è il racconto di un incontro che è inevitabilmente il sacrificio, il ritornare permanente e impermanente della vita che accade nella mia singolarità, in quel corpo danzante, frastagliato, terremotato e poetico.

Dove va la voce quando accade il silenzio? Come accade il mondo quando si arresta? Il gesto che evoca l'altro, custodisce il suo segreto nel fluire del canto. Tornammo improvvisamente luminosi nello sguardo degli altri, vibrarono le distanze, fummo tutti profondità. Ci alzammo e, come al termine della sacra messa, morbidi di fiato e di passi, ci avviammo oltre la porta.

È di nuovo giorno, senza sole. Piove ancora. Il ricadere della pioggia è una risposta alla mancanza di sole. Cosa manca nel modo di vivere la Vita? Grotowski, anche il giorno successivo, m'investì di affermazioni. Gli artisti mediocri parlano di rivolta, i veri artisti fanno la rivolta. Come ogni gesto è rivoluzione? E tu, Filosofia, come ti fai rivolta? Trastullandoti di parole? Parli e straparli, scrivi e riscrivi e poi ammutolisci. Non sai come sospenderti, continui a pensare. Solo gli Amici sono veri rivali e questa rivalità anche oggi si gioca in me. Arte e Filosofia. Noi e loro. Ancora una distanza. E ancora di nuovo incontro.

Sono una dilettante, non so guardarmi guardare. I segni non danzano? I discorsi sono canti che vibrano, scalano equilibri sottili e ripiombano nella domanda che li ha tracciati. L'emergenza che ha reso possibile questo continuare ad accadere è variazione del medesimo ritornare. Filosofia, sei il medesimo movimento di questi corpi.

Questa *kinesis* è un gioco di attenzione. Come si rintraccia la propria presenza? Io sono qui.

Qui dove? Mi ritrovo attenta nel ricordare la sessione di canto di quella mattina. Quella dinamica preziosa tra gli allievi e il maestro, che insegna, intaglia sui loro corpi il segno del passaggio a presenza, come emergenza della singolarità e perdita dell'individualità. Se credevo bastasse farsi cassa di risonanza dell'altro per imparare a cantare mi sbagliavo. La voce ritorna alla sua scaturigine, e la riconosce solo facendosi attraversamento di alterità. Celebrare il presente è una vera e propria pratica coreutica. Io accado come accadere di una singolarità vibrante, ossia imparo a fare corpo con il mondo. Questo corpo comune è l'attraversamento comune, l'impigliarsi nello scontro, cedervi e sciogliersi nella sensazione, nella polarità che dapprima resiste e poi insiste e pulsa. Lo spazio venne pervaso di luoghi.

La punta delle dita di ogni arto danzante, pareva il ditirambo di fili d'erba rapiti dallo stesso vento.

Un corpo solo, una vita.

Questo viaggio si prospettava il sogno delle soglie, e anche sul finire di esso un nuovo varco ci attendeva. La bocca di una terra ribollente, infiammata di corpi transianti, elettrici. Il nostro improvviso quanto atteso arrivo nella dimora dalle mille provenienze si prospettò subito come uno scandaloso ricongiungimento. Quando Mario Biagini ci accolse, prima che le sue membra, furono i suoi occhi a danzare su di noi. Ci mutammo tutti in un intenso grumo di sguardi irreprensibili. Nessuno posava lo sguardo, ma non poteva fare a meno di guardare dappertutto. Questa estraneità consonante si accompagnava alle "emozioni della prima volta"; qui (in modo più sentito che con il gruppo di lavoro di Thomas, con il quale già avevamo avuto occasione di conoscerci e assaporarci ognuno dall'orizzonte della propria pratica), sentimmo la stretta della curiosità, da noi per primi malintesa: quella che muove l'analisi speculativa. Fummo presi in contropiede, ci presero in un altro non luogo di tutti luoghi e si aprì vorticosamente nella loro voce la possibilità di scivolare in loro per conoscerli meglio.

Chi si ricordava di essere corpo? Almeno per me, fu scioccante scoprirne le fibre tese e rinsecchite dal contegno. Il contegno che è un velare antico: la paura di essere se stessi.

Le parole erano sonorità vibranti scatenate dagli arti, dai passi. Pareva di germogliare in coro, di emergere insieme dalla terra come frutti simili e indivisi. Gli sguardi si cercavano, si armonizzavano spontaneamente senza stranezza. Eravamo famigliari, comuni senza scarto.

Ma quanto può durare l'incanto? Il tempo di ritornare nelle proprie scarpe.

Di ritorno dal sacro incontro, ciascuno perse l'altro e insozzò l'Armonia di spietata e distratta individualità. Come si ha cura di un altro? Come si ha cura di un momento? Dove si attua l'esercizio di attenzione, dove si traccia? Non nell'azione, ma nell'interruzione, nei «tra» dei battiti che ci facevano risonanti. Quando il canto

si arresta, prosegue, continua a percuotere quelle fibre tese, anche a bocca chiusa ci fa archi, conche di mondo e di alterità. Mario diceva che è proprio questa l'oggettività del canto, la sua corporeità vibrante e anonima. Il canto non rende stranieri, ma è la terra che fa di ciascuno un apolide e per questo appartenente originariamente all'altro, senza la superstizione del confine dell'egoità.

Questo viaggio si rifrange ritmicamente nelle mie ricerche, come il ritornello che riconduce a casa: la verità del mondo che canta ogni incontro nella sua differenza. L'incontro tra l'allievo e il suo maestro.

(7 aprile 2017)

Ricevuti e in lettura

Aa. Vv., *Antoine Vitez, le devoir de traduire*, Actes Sud, Arles 2017.

Claire Chambers, *Performance Studies and Negative Epistemology: Performance Apophatics*, Palgrave-Macmillan, London 2017.

Julien Centrès, *Patrice Chéreau, Notes de travail*, t.1: *Les Premières années (1963-1972)*, Actes Sud, Arles 2017.

Jacques Copeau, *Registres VII – Les années Copiaus (1925-1929)*, Maria Ines Aliverti ed., préf. Maria Ines Aliverti et Marco Consolini, Gallimard, Paris 2017.

Livia Ferracchiati, Erika Z. Galli e Martina Ruggeri, *Rosso Rosa: Todì is a small town in the center of Italy; Supernova; I ragazzi del cavalcavia*, Cue Press, Imola 2017.

Tony Fisher, Eve Katsouraki, eds. *Performing Antagonism. Theatre, Performance & Radical Democracy*, Palgrave-Macmillan, London 2017.

Jean-Marie Piemme, *Accents toniques. Journal de théâtre (1973-2017)* préf. Stanislas Nordey, ePub di Alternatives Théâtrales (<<http://www.alternativestheatrales.be>>), 2017.

«ADE-Teatro», 166, jul.-sept. 2017. Editoriales: *De la burbuja teatral y la pólvora*, por Manuel F. Vieites; *Más reflexiones sobre patrocinio empresarial y teatro (y III)*, por Alberto Fernández Torres; Entrevista: *Montserrat Iglesias, Directora General del INAEM*, por J. G. López Antuñano y Carlos Rodríguez; Las Artes Escénicas y la Revolución de Octubre: *El teatro y la Revolución de Octubre*, por J. A. Hormigón; *Sobre la cultura proletaria. La cultura proletaria y la herencia cultural de la humanidad*, por V. I. Lenin; *Arte y Revolución*, por Anatoli Lunacharski; *La Revolución de Octubre en el teatro ruso*, por Jorge Saura; *Manifiesto del realismo*, por Naum Gabo y Antoine Pevsner; *Notas de dramaturgia y dramaturgismo en la Revolución de Octubre*, por José Gabriel López Antuñano; Texto teatral: *La historia somos nosotros mismos*, por Víctor Vulchenko; *Bolcheviques*, de Mijail Shatrov; Las Artes Escénicas y la Revolución de Octubre (II): *El ballet ruso y la revolución de 1917*, por Laura Hormigón; *Manifiesto del Grupo Productivista*, por A. Rodchenko y A. Stepanova; *La ópera en el marco de la Revolución rusa: un pasado por conquistar*, por Susana Egea; *¿Por qué se bate el LEF?*, por Vladimir Mayakovski; *Meyerhold y el cine de la Revolución de Octubre*, por J. A. Hormigón; Notas de dirección

y dramaturgia: *“Inquisición”*; *Alegato contra el fanatismo*, por Juan Antonio Hormigón; *¿Quién escribe la Historia? Notas de dirección sobre “Helena: Xuízo a unha lurpia”*, por Xúlio Lago; *Una mirada distanciada y precisa de la Historia: “Las bicicletas son para el verano”*, por César Oliva; *La sátira de un sobreviviente: “El pícaro Ruzante o un queso vale más que cien gusanos”*, por Agustín Iglesias; *“Más yo quisiera que guerra en Siria no hubiera”*. *Notas de dirección de “La hija del aire”*, de Calderón de la Barca, por Ignacio García; *Notas a la dramaturgia de “La hija del aire”*, por José Gabriel López Antuñano; Artículos: *La aventura quijotesca de José Tamayo al otro lado del Atlántico y el sueño de Manuel R. Yglesias (Costa Rica, mayo-junio de 1951)*, por Olga Marta Mesén Sequeira; Libros: In Memoriam: Miguel Palenzuela – *Querido Miguel*, por Juan Antonio Hormigón; Noticias ADE: *Presentación en Madrid de “La escena del siglo XXI”*, por A. Alonso; *Unos días con la memoria histórica de Extremadura*, por Paco Vizcaíno Tabasco; Agenda: *Una tarde de fiesta con Pilar Bardem*, por Fernando Neira.

«ADE-Teatro», 167, oct. 2017. Editoriales: *Estatuto del Artista. Parches y remiendos*, por Manuel F. Vieites; *Teatro de lo concreto*, por Eduardo Alonso; Entrevista a Tomás Marco: *Navegando por un mundo de sonidos. Entrevista a Tomás Marco*, por Irène Sadowska; Bicentenario de José Zorrilla: *18 sugerencias sobre Zorrilla*, por Juan Antonio Hormigón; *Miedo*, por José Zorrilla; *Comprender a Zorrilla*, por Jorge Urrutia; *Cronología de José Zorrilla*, por Carlos Rodríguez Alonso; *La aparición de Zorrilla*, por Nicomedes Pastor Díaz; *A la memoria desgraciada del joven literato Don Mariano José de Larra*, por José Zorrilla; *Zorrilla: De la lírica en el teatro a lo dramático en poemas y leyendas*, por José Gabriel López Antuñano; *El teatro nacional*, por José Zorrilla; *“De aquel edén que ahora es infierno” Zorrilla en México, México en Zorrilla*, por Luis de Tavira; *José Zorrilla, el baile y las bailarinas*, por Laura Hormigón; *Gertrudis Gómez de Avellaneda*, por José Zorrilla; *A mi amigo Zorrilla*, por Gertrudis Gómez de Avellaneda; *José Zorrilla o el éxito que se obligó a darle Carlos Latorre*, por Eduardo Pérez-Rasilla y Guadalupe Soria Tomás; *Carta a José Velarde*, por José Zorrilla; *Memoria amarga de Zorrilla*, por César Oliva; *El personaje dramático en Don Juan Tenorio: entre el pensamiento romántico y la teatralidad*, por Marga del Hoyo; *Primer ensayo del Tenorio*, por Alfonso Zurro; *Un drama desconocido de José Zorrilla: “El condestable de Sicilia”*, por Pedro Ojeda Escudero; *Cuestión personal*, por José Zorrilla; Texto teatral: *Una aventura de piratas escrita por José Zorrilla. La pequeña historia de un interesante fracaso*, por Pedro Ojeda Escudero; *Una de piratas*, por Laura Zubiarrain; *Caín, pirata* de José Zorrilla; *Poema: La Actriz*, por José Zorrilla; Notas de dirección: *De los versos a la escritura escénica. “Un encuentro con Miguel Hernández”*, por Agustín Iglesias; *Díptico poético: Puente entre dos décadas (“David & Goliat” y “ABConserva memoria”)*, por Adolfo Simón; *“Inconsolable”: Oda al duelo por la muerte del padre*, por Raquel Pardos y Ernesto Caballero; Internacional/Festivales: *Milo Rau en el Kunstenfestivaldesarts 2017 de Bruselas*, por Manuel García Martínez; *Escenarios europeos*, por José Gabriel López Antuñano; *Coordenadas sobre el teatro en los países árabes. Entrevista con Waleed Saleh*

Alkhalifa, por Fernando Cid Lucas; Artículo: *El director de escena y la neurofenomenología frente al espectador (I)*, por Miguel Ribagorda; Agenda: *II Jornadas del Foro de las Artes Escénicas de Extremadura: Ningún teatro sin compañía, ninguna compañía sin teatro*, por Agustín Iglesias; In Memoriam: *Hasta siempre, Carlos Herans*, por Francisco Valcarce; *Adiós a Pere Noguera*.

«Alternatives Théâtrales», 131, mars 2017. *Écrire, comment?* Testi di Collectif Berlin, Compagnie 14:20, Marjorie Bertin, Roberto Bolaño, Julie Bordenave, Axel Cornil, Joseph Danan, Nancy Delhalle, Thomas Depryck, Frédéric Dusenne, Louise Emö, Emmanuelle Favier, Rodrigo García, Julien Gosselin, Lazare Gousseau, Benoît Hennaut, Marie Henry, Arnaud Hoedt e Jérôme Piron, Christian Jade, Christiane Jatahy, Antoine Laubin, Frederik Le Roy, Angélica Liddell, Veronika Mabardi, Caroline Marcilhac, Sylvie Martin-Lahmani, Laurent Muhleisen, Philippe Noisette, Pier Paolo Pasolini, Arnaud Pirault e Clément Thirion, Vimala Pons e Tsirihaka Harivel, Milo Rau, Vincent Romain, Alessandro Sciarroni, Claude Schmitz, Christophe Triaou, Laurence Van Goethem, Ivo van Hove, Krzysztof Warlikowski.

«Alternatives Théâtrales», 132, juin 2017. *Lettres persanes et scènes d'Iran*. Testi di Mohammad Abbâsi, Behnam Ahmadi, Ali Akbar Alizad, Sâmân Arastou, Amin Azimi, Georges Banu, Bahrâm Bézâei, Nadér Borhâni Marande, Peter Brook, Joëlle Chambon, Mohammad Charmshir, Sorour Dârâbi, Leyli Daryoush, Nimâ Dehghan, Alix de Morant, Fernand Denis, Siamak Ehsaei, Asghar Farhâdi, Sétâreh Fatéhi, Davoud Fathalibeigi, Homâyoun Ghanizâdeh, Sachli Gholamalizad, Hâdi Ghazât, Rézâ Gouran, Mohammad Javad Hajiloui, Ehsan Hemmat, Christian Jade, Farshad Jafari, Yassaman Khajehi, Amir Rezâ Koohestâni, Afsâneh Mâhian, Hassan Majouni, Sylvie Martin-Lahmani, Ali Moini, Sajad Amir Mojahedi, Alirézâ Nadéri, Fahimeh Najmi, Rafiq Nosrati, Hamid Pourazari, Marjan PourgholâmHosseini, Jaber Ramezani, Mahin Sadri, Naghmeh Samini, Hivâ Sédâghat, François Sénémaud, Rézâ Servati, Mohammad Hagh Shenâs, Azade Shahmiri, Payman Shariati, Hooman Sharifi, Farzan Sojoodi, Hossein Tavâzonizâdeh, Jean-Pierre Thibaudat, Laurence Van Goethem, Mohammad Yaghoubi, Mohammadamin Zamani, Dâvoud Zârê.

«Revue d'Histoire du Théâtre», 2, 2017, *Le jeu de l'acteur de mélodrame. Origines, pratiques et devenir*. Regard horrifié, tête échevelée, geste menaçant: voici à peu près tout ce que l'historiographie a retenu du jeu de l'acteur de mélodrame. Souvent moqué, ce jeu semble même avoir disparu avec le XIX^e siècle, une fois que l'émotion avait trouvé, au théâtre, de nouvelles formes d'expression. Comment comprendre, dans cette perspective, que Louis Jouvet ait appelé de ses vœux la création d'une classe de mélodrame au sein du Conservatoire en 1939-40? que Charles Dullin ait intégré dans ses Souvenirs un chapitre intitulé «À l'école du mélodrame»? que Jacques Lecoq ait incorporé la pratique du jeu mélodramatique dans sa pédagogie théâtrale

en 1974? C'est pour trouver des éléments de réponse que la *Revue d'Histoire du Théâtre* présente un dossier consacré au jeu de l'acteur de mélodrame. Les textes, réunis par Roxane Martin, questionnent les origines, les pratiques et les devenirs du jeu mélodramatique depuis les pantomimes du XVIII^e siècle jusqu'au cinéma naissant, interrogent la portée sociale et politique du geste meurtrier en scène, mettent au jour les éléments d'une gestique percutante, capable par son réalisme de sidérer le spectateur. Un article varia de Jeanyves Guérin, consacré aux lectures politiques d'*En attendant Godot* paraît également dans ce numéro.

«Acting Archives Review», maggio 2017 (<www.actingarchives.it>). Lorenzo Mango, *Appunti preliminari per una «messa in storia» del teatro del Novecento*; Annamaria Sapienza, *Vedere il suono. Il metodo errante di Chiara Guidi tra infanzia e voce*; Armando Rotondi, *Il grande attore in Romania tra influenza italiana e francese e identità nazionale*; Marion Chénétier-Alev, Sophie Lucet, «L'Album comique», 1907-1908: l'attore preso in trappola dall'ideologia.

«Arti dello Spettacolo / Performing Arts», III, 3, 2017 *New Frontiers: Live Performances, Archives and Digital technology*, Donatella Gavrilovich, Leila Zammar eds. Sommario: Maria Grazia Berlangieri, *Performing Arts, gli archivi digitali e la narrazione interattiva*; Donatella Gavrilovich, *Performing Arts Archives. Dal Database al Knowledge base: stato dell'arte e nuove frontiere di ricerca*; Grazia D'Arienzo, *Rimediare lo spazio beckettiano: Warten auf Godot per Alexander Arotin*; Riku Roihankorpi and Matthew Delbridge, *Hamlet's Norwegian Doll's House: Reframing Embodied Knowledge with Virtual Architectonics of Performance*; Vittorio Fiore, *Tecnologie della luce 'site specific': drammaturgie per una nuova frontiera del teatro urbano*; Cecilia Carponi, *Registrazione dello spettacolo dal vivo: tra documentazione e artefatto filmico. Il caso dell'Oedipus Rex di Julie Traymor*; Leila Zammar, *Ricostruire lo spettacolo attraverso i documenti d'archivio*; Samuele Briatore, *Immaginare i suoni. Ricostruzione del paesaggio sonoro della festa barocca*; Saeed Kazemian, *Theatre After Social Networks*; Andrei Malaev-Babel, *Interplay of Sound and Image as a Means of Conveying the 'Subtly-Physical' Dimension of a Living Theatrical Performance*; Dmitry Trubochkin, *Классическая трагедия в современности: искусство быть серьезным*; Roberta Nicolai e Lorenzo Cascelli, *To be or not to be Roger Bernat: Fanny & Alexander*; Gabriele Poole, *Vecchio Fango – An Introduction to the Theater of the Senses*; Dmitry Rodionov, *Об опыте внедрения информационной системы в Театральном музее им. "А.А. Бахрушина"*; Elena Servito, *Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA): storia, attivit. e patrimonio archivistico*; Donatella Gavrilovich and Artem Smolin, *A New Virtual Museum Dedicated to the Actress Vera Komissarzhevskaya. An International Project*; Manuel Onorati, *Proposta di un codice univoco per la rintracciabilità dei beni dello spettacolo: il Codice ASPA*.

«Biblioteca Teatrale», 115-116 (luglio-dicembre 2015). *I teatri di Craig*, a cura di Nicola Pasqualicchio e Monica Cristini. Sommario: Harvey Grossman, *Gordon Craig: The Theatre and the Art of the Theatre*; Ferruccio Marotti, *The Old Man and the Crazy Italian Boy. Un contributo alla storia degli studi su Edward Gordon Craig*; Lorenzo Mango, *Edward Gordon Craig e la nascita del Moderno*; Paola Degli Esposti, *Un gioco di specchi. Craig tra teoria e strategie di sviamento*; Donatella Orecchia, *Craig e le tradizioni del teatro d'attore italiano*; Agostino Contò, *Il Fondo Montano della Biblioteca Civica di Verona*; Nicola Pasqualicchio, *Edward Gordon Craig e Danilo Lebrecht: la riscoperta di un'amicizia attraverso le lettere*; Monica Cristini, *Lebrecht, «Honorary Manager for Edward Gordon Craig in the Kingdom of Italy»*; Edward Gordon Craig – Danilo Lebrecht, *Lettere marzo-giugno 1923*.

«Biblioteca Teatrale», 117-118 (gennaio-giugno 2016). *Il teatro nella storia – Attore, spazio, drammaturgia e società*, a cura di Guido Di Palma. Sommario: Carla Bino, *Lo spettacolo del dolore e il teatro della misericordia*; Elena Tamburini, *Alcune note sugli spazi teatrali dei comici: una storia parallela*; Teresa Megale, *Drammaturgia di lunga durata. Farse cavaiole di fine Cinquecento tra scrittura e magia*; Domenico Giuseppe Lipani, *La commedia aurea a Ferrara nel XVII secolo. Due esempi sulla ricezione performativa della drammaturgia*; Isabella Innamorati, *Sperimentazione scenica e aristocrazia filodrammatica nel primo Settecento napoletano*; Anna Sica, *Li palermitani in festa di Giovanni Meli: la riforma della vastasata*; Elena Mazzoleni, *Il teatro di Nohant: una reinterpretazione ottocentesca della Commedia dell'Arte*; Guido Di Palma, *Per una storia della Maschera come strumento della professione*; Stefano Locatelli, *Ancora su Giorgio Strehler, Luigi Squarzina e Tre quarti di luna. Due lettere*.

«Il Castello di Elsinore», 76 (2017). Saggi: Anna Scannapieco, *Due o tre cose che so di lui (Sul teatro del Fumoso, «pellegrino Ingegno de la Congrega de' Rozzi»)*; Carlo Titomanlio, *I trucchi di Mefistofele. Scenografie per il Faust di Gounod*; Armando Petrini, *L'attore e l'allegoria. Note in margine a Ejzenštejn, Benjamin, Bazin, Brecht*; Elena Randi, *La frammentazione e l'unità*, Irene De Angelis; *By the Bog of Cats di Marina Carr, tragedia dell'autoconsapevolezza*; Alessandro Pontremoli, *Problemi di drammaturgia della danza*; Franco Perrelli, *Marcello Mastroianni e Peter Brook*; Anna Barsotti, *Odissea A/R di Emma Dante. Riattivazione del mito in due movimenti*; Roberto Alonge, *Beppe Navello, Una delle ultime sere di carnevale*.

«Culture teatrali», 2017, *Pensare il teatro. Nuova Teatrolgia e Performance Studies*, a cura di Marco De Marinis e Roberta Ferraresi. Contributi di Khalid Amine, Christopher Balme, Marco Consolini, Monica Cristini, Marco De Marinis, Fabrizio Deriu, Vito Di Bernardi, Jorge Dubatti, Josette Féral, Erika Fischer-Lichte, Renzo Guardenti, Gerardo Guccini, Marie-Christine Lesage, Bonnie Marranca, Armando Petrini, Andrea

Porcheddu, Fabio Raffo, Stefania Rimini, Maria Shevtsova, Anna Sica, Daniele Vianello.

«Il Parlaggio», VI, 21 (ottobre 2017). Sommario: Nadia Naar Gada, *The African Worldsvieiw in Kateb Yacine's Le cadavre encerclé (1954) and Les ancêtres de férocité (1959)*; Cecilia Carponi, *Il medico impostore: Sganarello-Molière e Arlecchino Biancolelli*; Federica Bertellini, *Il teatro e la vita di Eleonora Duse nelle mostre italiane dal 1958 ad oggi*; Maria Pia Pagani, *Il teatro con la maiuscola: la strada maestra di Paolo Bosisio* (intervista).

Aa. Vv., *Cento storie sul filo della memoria. Il "Nuovo Teatro" in Italia negli anni Settanta*, a cura di Enzo Gualtierio Bargiacchi e Rodolfo Sacchettini, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2017. Con i contributi di oltre cento autori.

Aa. Vv., *Bruno Munari: aria / terra*, a cura di Guido Bartorelli, con contributi di Elisa Baldini, Marco Bellano, Giovanni Bianchi, Alberto Cibin, Alessandro Faccioli, Giulietta Fara, Cristina Grazioli, Mariana Méndez-Gallardo, Fernando Miglietta, Silvana Sperati, Federica Stevanin, Giuseppe Virelli, Corraini, Mantova 2017.

Aa. Vv., *I Quaderni del FIT – Sguardi sul contemporaneo – Le scritture del reale*, Contributi di Mariano Dammacco, Angela Dematté, Cristina Galbiati, Francesca Garolla, Maddalena Giovannelli, Simona Gonella, Renato Palazzi, Francesca Serrazanetti. Paola Tripoli, Direzione artistica FIT Festival Internazionale del Teatro e della Scena Contemporanea. Carmelo Rifici, Direttore Artistico Lugano in Scena.

Giulia Alonzo, Oliviero Ponte di Pino, a cura di, *Dioniso e la nuvola. L'informazione e la critica teatrale in rete: nuovi sguardi, nuove forme, nuovi pubblici*, Franco Angeli, Milano 2017.

Matteo Antonaci, Sergio Lo Gatto, a cura di, *Iperscene 3*, Editoria&Spettacolo, Spoleto 2017. Una "fotografia in movimento" di alcuni gruppi della ricerca teatrale italiana: Anagor, Codice Ivan, CollettivO CineticO, Opera, Alessandro Sciarroni.

Eugenio Barba, Nicola Savarese, *I cinque continenti del teatro – Fatti e e leggende della cultura materiale dell'attore*, Edizioni di Pagina, Bari 2017.

Maria Ida Biggi, Claudio Franzini, Cristina Grazioli, Marzia Maino, a cura di, *La scena di Mariano Fortuny – Atti del Convegno Internazionale di Studi (Padova-Venezia, 22-23 novembre 2013)*, Bulzoni Editore, Roma 2017.

Livia Cavaglieri, *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910). La tentazione del monopolio*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2017.

Erica Faccioli, a cura di, *Energia delle prove – Il teatro di Oskaras Koršunovas*, fotografie di Tomas Ivanauskas, catalogo della mostra, Accademia di Belle Arti di Carrara, 2017. Sommario: Erica Faccioli, *Una dissacrante crudeltà – A desecrating cruelty*; Valentina Valentini, *Il serpente straniero e l'artista affamato – The foreign serpent and the hungry artist*; Fotografie – Photos; Biografie – Biographies.

Siro Ferrone, *Commedie e drammi borghesi*, Cue Press, Imola 2017.

Isabella Innamorati, Antonia Lezza, Annamaria Sapienza, *L'arte di Eduardo. Forme della messinscena*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2017. Contributi di Alfonso Amendola, Giulio Baffi, Anna Barsotti, Alberto Castellano, Pietro Cavallo, Francesco Ceraolo, Alessandra De Martino Cappuccio, Stefano De Matteis, Aurora Egidio, Ippolita Di Majo, Edoardo Esposito, Pasquale Iaccio, Isabella Innamorati, Antonia Lezza, Maddalena Mazzocut-Mis, Enzo Moscato, Maria Procino, Bruno Roberti, Fausto Russo Alesi, Alfonso Santagata, Annamaria Sapienza, Pierpaolo Sepe, Antonio Sinagra, Dario Tomasello.

Hans-Thies Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, trad. di Sonia Antinori, postfaz. di Gerardo Guccini, Cue Press, Imola 2017.

Federica Mazzocchi, Silvia Mei, Armando Petrini, a cura di, *Il laboratorio di Lucio Ridenti. Cultura teatrale e mondo dell'arte in Italia attraverso «Il Dramma» (1925-1973)*, Accademia UP, Torino 2017. Sommario: Pietro Crivellaro, *L'avventurosa storia del recupero dell'archivio perduto. Appunti autobiografici*; Alberto Bentoglio, «Mio tanto caro Renato». *Lucio Ridenti e Renato Simoni dalle carte del Fondo Ridenti*; Paolo Puppa, *Gino Damerini recensore e censore a «Il Dramma»*; Franco Perrelli, *Bragaglia-Ridenti: gli anni della guerra*; Antonella Di Nallo, *Alla scoperta dell'America. La funzione del «Dramma» nella diffusione del teatro americano*; Livia Cavaglieri, *Firme e tendenze della critica teatrale su «Il Dramma» (1945-1968)*; Federica Mazzocchi, *Lucio Ridenti e «Il Dramma» nel teatro del dopoguerra. Politiche e polemiche teatrali attraverso i carteggi Grassi, Chiesa e Pandolfi*; Maria Procino, «Mio carissimo Lucio...». *Eduardo De Filippo e Lucio Ridenti: tra articoli e lettere, ritratto di un'amicizia (1930-1964)*; Armando Petrini, *Ridenti dalla parte dell'attore*; Maria Ines Aliverti, *Ritratti d'attrice ne «Il Dramma» del Ventennio*; Silvia Mei, «Il Dramma» illustrato. A partire da una collaborazione esemplare: Mario Donizetti pittore; Franco Prono, *Il teatro si confronta – e si scontra – con cinema, radio e televisione*; Appendice iconografica.

Elena Mazzoleni, *George e Maurice Sand sulle scene di Nohant. Il rinnovamento della Commedia dell'Arte*, Mimesis, Milano 2017.

Teresa Megale, *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Bulzoni, Roma 2017.

Silvia Mei, Carlo Sini, Angelo Tonelli, *Rappresentazione e visioni dionisiache*, con scritti di Alessandro Fersen e Giorgio Colli, pref. di Clemente Tafuri e David Beronio, vol. III, AkropolisLibri, Genova 2017.

Katie Mitchell, *Il mestiere della regia – La lezione di una grande artista del teatro contemporaneo*, a cura di Federica Mazzocchi, Dino Audino, Roma 2017.

Donatella Orecchia, Livia Cavaglieri, *Memorie sotterranee. Storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72*, Accademia UP, Torino 2017.

Enrico Pitozzi, *Acusma. Figura e voce nel teatro sonoro di Ermanna Montanari*, Quodlibet, Macerata 2017.

Richard Schechner, *Il nuovo terzo mondo dei performance studies*, a cura di Aleksandra Jovičević, Bulzoni, Roma 2017.

Mirella Schino, *L'età dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri*, Viella, Roma 2017.

Clemente Tafuri, David Beronio, *Teatro Akropolis – Testimonianze ricerca azioni*, AkropolisLibri, Genova 2017. Interventi e testi di Sandro Barbera, Valentina Barone, Cristina Bazolli, David Beronio, Giuliano Campioni, Walter Cesarini, Francesco Colaleo, Claude Coldy, Andrea Cosentino, Alessandra Cristiani, Dario Del Corno, Marco De Marinis, David Diez Mendez, Olimpia Fortuni, Lorenzo Gleijeses, Maria Francesca Aguerra, Giacomo Loperfido, Andrea Costanzo Martini, Sabrina Marzagalli, Mazzino Montinari, RobertoOrlacchio, Francesca Pedullà, Simone Spinaci, Tomas Vaclavek, Davide Valrosso.

Aleksandr Tairov, *Appunti di un regista*, a cura di Silvana De Vidovich, Cue Press, Imola 2017.

Theodoros Terzopoulos, *Il ritorno di Dyonisos*, Cue Press, Imola 2017.

Stefano Tomassini, *Romeo e Giulietta d'après – Diario sull'osservare la danza, i corpi sfocati e il viaggio*, Maccor D' edizione, Catania 2017.

Abstracts

Prolegomena to the Russian Century: a Dodecalogue in form of a vade-mecum (Massimo Lenzi)

Why Russian theatre and drama, starting from the rearmost ranks in general critical appreciation, between 1898 and 1912 quickly rose to play the role of the most advanced aesthetic culture in Western – *lato sensu* – civilization, so much that the twentieth century has been considered nearly as the “Russian Century” insofar as what concerns theatre? This short essay outlines twelve points, equally divided up between historical and theoretical contexts, identifying as many hypothetical “research protocols”: in the author’s opinion possible answers may emerge by correlating each one’s provisional results, which answers may appear as less impromptu, more grounded and consistent than those theatre studies gave (usually only by implication) until now when dealing with that season in Russian theatrical culture.

A model performance: Splendore e morte di Joaquín Murieta by Chéreau/Neruda at Piccolo Teatro (1970) (Livia Cavaglieri)

Taking into account documentary sources and new oral sources expressly created, the article reconstructs and analyses *Splendore e morte di Joaquín Murieta* by Pablo Neruda, directed by Patrice Chéreau in 1970 at Piccolo Teatro di Milano. It focuses on the general context of Italian “exile” experienced by Chéreau, on the role played in his poetics by the years in Milan, on dramaturgy and rehearsal, eventually on the relation at distance with his master Giorgio Strehler.

Carmelo Bene and Carlo Sini: the showdown with the language. Cosmology and semiology (Sergio Fava)

This text by Sergio Fava is the reproposal of his relation with the same title held at the Conference “*Le arti del ‘900 e Carmelo Bene*”, curated by Edoardo Fadini, Turin, 24-26 October 2002.

“Uneven forms”. A conversation with Francesco Manetti (Federica Mazzocchi)

Francesco Manetti, actor, trainer and director, graduated from the Accademia d’Arte Drammatica “Silvio d’Amico”. Since 1998 he has been teaching movement and stage combat. From the beginning he has shown a strong interest in the international theatrical context. He has often worked abroad in such places as Britain, Germany, the United States, Russia and South America.

In 2008 he began collaborating with the director Antonio Latella and has been working with his theatre group “stabile/mobile” since 2013 and has performed in

several Latella productions. He and Latella first met thanks to his work as a choreographer, movement and physical trainer. In this guise he has worked with Latella on many productions, such as *Hamlet's portraits* (2008), *Francamente me ne infischio* from *Gone with the Wind* by Margaret Mitchell (2011 e 2013), *Santa Estasi* (2016).

The conversation, which took place on 19th January 2017 in Turin, explored two themes. The first was about the creative relationship between Manetti and Latella, discussing both Manetti's role as an actor as well as his work on movement in Latella productions. The second discussed several moments of Manetti's professional history.

«Volte: e le cose già non sono più». Carmelo Bene for Dino Campana
(Laura Piazza)

The essay deals with Carmelo Bene's interpretation of Dino Campana's poetry. With the *Canti Orfici* concert, in March 1982, Bene gave a fundamental contribution to the reception of Campana, which he thought to be the greatest Italian poet after Dante. The encounter with Campana will exert a singular influence on the Bene's theory of deconstruction of word and scene. Campana's poetry well suits with the revolution of the signifier perpetrated by Bene not only because of the sound's quality and the visual intensity, but also because of the sound movement and the short-circuit generated by the persistent use of the anaphora and by considerable number of variants. In the deliberate choice to confuse the biographical contours of the author together with the articulated *Canti's* philological history, Campana interpreted by Bene is an invention created by him. Bene uses it in order to define his resolute path towards a "theater of becomingness", because «the only thing that remain is what eternally passes and flees». This is a non-place theater where one can dismally attend to the show of poetry in its making, where the orphic poet-actor Bene finally goes back to being the interpreter of the voice of gods.

Between Painting and Frame. A Journey in Vallicelle (Eleonora Buono)

The author presents a reconstruction of the experience she had in Pontedera when she saw some performances of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards and took part to some works of the group. The text is composed by two parts: a descriptive and a theoretical one. In the first part, that she called "paintings", the author tries to present his memory of what she saw and of what happened. Two plays are described, namely *L'heure fugitive* and *The Underground*, from the Focused Research Team in Art as a Vehicle, directed by Thomas Richards. After that, there is a description of open rehearsal of Thomas Richards' group, in which the actors did singing exercises. The last activity was instead a singing session with Mario Biagini and his team, where the author and her colleagues participated actively. In the theoretical part, the author exposes her reflections concerning performances and other experiences, by focusing in particular on their meaning as well as on their major points of interest.

The posture of the exile. Walter Benjamin and Bertolt Brecht in comparison
(Giulia Muroli)

The relationship between the philosopher Walter Benjamin and the playwright Bertolt Brecht opens to original theoretical implications. This paper highlights some of them, bound to the artwork and the role of the intellectual. Following a chronological line, it depicts the idea that this encounter had been extraordinary and misunderstood both from the Institut für Sozialforschung and the Jewish Academic School, represented by Gershom Scholem.

A Sienese diptych (Matteo Tamborrino)

This paper concerns Carlo Cecchi's dramatic diptych *Gl'Ingannati/La dodicesima notte* (The Deceived/The Twelfth Night), performed in Siena on April 28th, 1991, at the Teatro dei Rinnovati, during the seven hundred and fiftieth anniversary's celebrations of the local University. Although the double performance – whose memory has been concealed by the entire cast for over twenty-five years – seems to be a workshop (that combines amateurs and professional actors), it perfectly fits into Cecchi's theatrical aesthetic, namely a conception of theatre as a “real play”. A play that, due to its peculiar amalgam between farcical features and tragic ones, shows here a grotesque essence.

Pre/texts for an Emerging Dramaturgy. Reconceiving Models of Authorship in Text-based Performance (Filippo Romanello)

If in *pure* immanence all meaning should emerge freely within a system (e.g. in a fully spontaneous performance, or in certain ways of life), and in *pure* transcendence all meaning be organised from without (e.g. by an author, or a god), this project explores how a theatre-making methodology based on a pre-existing, single-authored text, can still achieve high degrees of immanence in performance. By investigating new approaches to writing and dramaturgy – approaches that facilitate the actor's spontaneous reactions to the text – the project aims to demonstrate that repetition can generate different effects should it not claim to reproduce an original one. In other words, the performance of repetition of a structure such as text, attempting to detach itself from what its originating text may claim to signify, can find a significance of its own. Therefore, if a theatre of representation betrays itself by attempting to remain faithful to its originating idea, a theatre of immanence needs to betray that idea in order to be faithful to itself. The creative practice element of the research is twofold: the development of textual material with certain characteristics useful for improvisation, and the testing of that material with performers in the studio. Dramaturgy in this context is the facilitation of this embodied process of scenic composition. This article will outline the former aspect of the practice and discuss a sample extract from a work in progress.

Gli autori

Massimo Lenzi è stato ricercatore in Discipline dello spettacolo dell'Università degli Studi della Calabria; dal 2001 è professore associato presso l'Università di Torino, afferendo al Dipartimento DAMS, presso il quale nel 2005 concorre a fondare il Centro Studi di Fenomenologia della rappresentazione e dello spettacolo e codirige la rivista on-line «Baubo» (<www.baubo.unito.it>).

Livia Cavaglieri insegna Storia del teatro e dello spettacolo e Organizzazione ed economia dello spettacolo dal vivo presso l'Università degli studi di Genova. I suoi ambiti prevalenti di ricerca sono Storia dell'organizzazione e dell'economia teatrale; La società teatrale: attori e compagnie, attori e Risorgimento; Fonti orali per lo studio della storia dello spettacolo; Regia e pratiche di allestimento nel secondo Novecento.

Sergio Fava è stato accanto a Carmelo Bene da amico e collaboratore negli ultimi anni di vita dell'attore. È anche autore della premessa all'ultimo libro pubblicato da Bene, il poema *'l mal de 'fiori* (Bompiani, Milano 2000).

Federica Mazzocchi è docente presso il DAMS di Torino. Insegna Tecniche di regia teatrale, Animazione teatrale e, per la laurea specialistica, Drammaturgia. Il suo campo di studi riguarda principalmente la regia teatrale italiana ed europea. È specialista del teatro di Luchino Visconti cui ha dedicato numerosi studi (il più recente è *Giovanni Testori e Luchino Visconti. L'Arialdia 1960*, Scalpendi, Milano 2015). Per l'editore ETS di Pisa, dirige, con Anna Barsotti, *Narrare la scena*, collana di monografie dedicate agli spettacoli più rappresentativi del teatro contemporaneo. È fra i fondatori del CRAD (Centro Ricerche Attore e Divismo) del DAMS. Fra i suoi interessi, anche il teatro delle donne (*Colette e il teatro*, Bulzoni, Roma 1999).

Laura Piazza è dottore di ricerca in Italianistica. Si occupa di questioni specificamente teatrali, dedicandosi, in particolare, a studi sul teatro di poesia. Ha pubblicato articoli sulle origini dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, sulla teoria della scena di Orazio Costa e la monografia, *Il gesto, la parola, il rito. Il teatro di Mario Luzi*, Il Melangolo, 2012 (Premio Mario Luzi-Università di Urbino "Carlo Bo" 2015). È in corso di pubblicazione una sua monografia sulla nascita e l'evoluzione del metodo mimico di Orazio Costa, per Titivillus. Insegna Storia del teatro presso la Scuola per attori "Orazio Costa" della Fondazione Teatro della Toscana-Teatro Nazionale.

Eleonora Buono ha conseguito la laurea specialistica in Scienze filosofiche presso l'Università degli Studi di Milano. Attualmente è impegnata in varie attività: fa parte della redazione della rivista online di filosofia «Nóema», collabora con Carlo Sini e Florinda Cambria nell'ambito dell'associazione «Mechri – Laboratorio di Filosofia e Cultura». Nell'anno accademico 2017-2018 comincia inoltre il dottorato di ricerca.

Giulia Muroni è dottoressa magistrale in Filosofia con una tesi sul rapporto tra Walter Benjamin e Bertolt Brecht, collabora con Teatro e Critica (<<http://www.teatroecritica.net/>>) da gennaio 2017. Dal 2015 frequenta il Seminario di Filosofia delle Arti Dinamiche (Mechri). Ha coperto un ruolo di docenza in scrittura nelle scuole superiori, nell'ambito del progetto della Regione Autonoma della Sardegna, "Tutti a Iscol@" nelle annualità 2016/2017 e 2015/2016. Ha svolto attività di consulenza drammaturgica in progetti promossi da Piemonte Live dal Vivo. Negli anni 2011-2013 ha partecipato a Siena al seminario di studi di genere "Presenti Differenti", fondato da Maria Luisa Boccia e Michela Pereira. Dal giugno 2013 al dicembre 2016 ha collaborato con la webzine Pane Acqua Culture.

Matteo Tamborrino, nato a Torino nel 1992, è studente del corso di laurea magistrale in Culture Moderne Comparete presso l'Università degli Studi di Torino. I suoi interessi spaziano dal teatro ragazzi al rapporto fra lingua e scena, con particolare attenzione alla questione della traduzione teatrale. Attualmente collabora con la testata online Krapp's Last Post e ha al proprio attivo un tirocinio semestrale presso il Teatro Stabile di Torino.

Filippo Romanello lavora nel teatro come scrittore e dramaturg e, recentemente, come ricercatore. La sua attuale ricerca pratica di dottorato presso la Liverpool John Moores University esplora nuovi approcci alla scrittura di e per la scena finalizzati a stimolare la reazione spontanea dell'attore al testo ed al contesto performativo. Recenti lavori teatrali includono, come scrittore: *Vice Device* (presentato al Soho Theatre e More Storm Festival, Londra 2015), *Embarrassing Circumstances* (presentato al Cockpit Theatre, Londra 2015 e Lyric Hammersmith, Londra 2014); come dramaturg: *Yusuf's* (Villa Elisabeth, Berlino 2016), *Preludes of Orchestral Theatre* (Tatwerk, Berlino 2015).

Mimesis Journal Books

Collana di saggi

Mimesis Journal non è soltanto il titolo di una rivista, è anche il nome di un progetto che riunisce autori di diversi paesi e generazioni interessati all'oggi del teatro e delle arti sceniche. Fa parte del progetto anche una collana di libri pubblicata in forma digitale e cartacea dall'editore Accademia University Press (www.aaccademia.it).

La conférence des sept parfums (2017)

Pierre Guicheney

“Au début des années 1980, à l’occasion des fêtes du mois de Shaban au cours desquelles guérisseurs, voyantes et voyants de la confrérie *gnawa* – on les appelle *mokadma* et *mokaddem* – de Marrakech renouvellent et parfument leurs autels dédiés aux génies et, lorsque c’est possible, leur garde-robe, j’avais rituellement offert au *mokaddem* Laïachi Hamshish une *choukara*, une de ces besaces brodées que quelques vieux Marocains portent encore sous leur djellaba. Je demandai à Laïachi de me céder son ancien sac en échange du nouveau, ce qui le fit bien rire. Il s’exécuta volontiers après avoir transféré dans la besace neuve son *sepsi* et sa blague à kif, quelques pièces de monnaie, deux cauris, une carte d’identité écornée et un paquet de cigarettes Casa Sport à moitié vide.

Des années plus tard, au cours de la dernière *lila* où *Laïachi* officia dans les semaines précédant sa mort, il me contraignit à entrer dans la *raba*, l’espace consacré dédié à la montée et la descente des génies, et à danser toute la nuit. Un cadeau d’adieu, en quelque sorte. Depuis lors, j’ai vécu sur quatre continents et dans mon bocage natal mayennais quelques aventures marquantes liées à ce monde de forces. Autant de secrets parfumés que j’ai précautionneusement mussés dans la *choukara* de Laïachi jusqu’à aujourd’hui.”

Jerzy Grotowski, la forêt polonaise, le chant du tambour, la danse avec les génies *gnawa* au Maroc, la forêt sacrée d’Oshogbo au Nigéria, les guérisseurs de la Mayenne : dans cette *Conférence des sept parfums*, Pierre Guicheney nous conte par fragments qui sont autant de découvertes une vie de voyage dans quelques régions invisibles du monde visible.

Le Jardin. Récits et réflexions sur le travail para-théâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985 (2016)

François Kahn

Les évangiles, canoniques ou apocryphes, écrivent quelque chose que le maître n'avait pas l'intention d'écrire. Ce sont des témoignages à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. François Kahn fait la même chose avec Jerzy Grotowski, l'un des plus grands maîtres du siècle passé. Témoignage : martyr (auto-exposition totale) et trahison. C'est son vécu qui accueille l'écho d'une présence et la trace d'une transmission ; c'est la contradiction sans solution entre un sens, saisissable et transmissible seulement à travers la vie des corps, et une écriture qui voudrait le représenter. Une aide, pas un texte sacré ni un manuel de recettes, encore moins un guide de tourisme culturel, mais un savoir qui met en évidence la complexité de la question essentielle : comment devenir soi-même. Par un choix scrupuleux des paroles et une composition colorée et fluide, Kahn a créé ce que suggérerait l'enseignant : un jardin, un beau jardin, pas un engin insensé de l'ego. Il n'est pas difficile de prévoir que ce Jardin aura, au cours du temps, de nombreux et passionnés lecteurs. (aa)

La nascita del teatro ebraico. Persone, testi e spettacoli dai primi esperimenti al 1948 (2016)

Raffaele Esposito

Con questo volume dedicato al teatro ebraico dalle origini al 1948 si viene a colmare una grave lacuna della pubblicistica non solo italiana. Secondo un luogo comune assai diffuso, l'antropologia e la cultura ebraiche sarebbero caratterizzate da un interdetto assoluto nei confronti del teatro. Qui si dimostra ampiamente che un'attenzione nei confronti del teatro – o per meglio dire dell'espressione performativa – tanto intensa quanto peculiare abbia caratterizzato tutta la storia dell'ebraismo. Dall'episodio biblico di Ester alle rappresentazioni carnevalesche del Purim e poi, a partire dalla metà dell'Ottocento, al teatro yiddish, la cultura ebraica è stata costantemente in dialogo con le varie forme della teatralità, sia adattando ai propri scopi modelli delle culture nazionali sia elaborandone di propri.

L'excursus di questo volume si ferma all'altezza del 1948, spartiacque di una storia diversa, quella del nuovo Stato d'Israele, uno dei più importanti "esperimenti di modernità" del XX e XXI secolo. Verso la fine di questa prima parte il teatro ebraico incrocia il proprio destino con quello del teatro yiddish. Qui si dà il caso singolare di una civiltà che si è espressa, al momento dell'ingresso nella modernità, in due sistemi teatrali molto differenti, a partire dalla lingua, e spesso in contrasto tra loro. Ed è proprio in questo momento che – nell'intreccio tra impresa sionista,

recupero dell'antica lingua e costruzione identitaria dell'Ebreo Nuovo – prende vita il teatro nazionale di Israele.

L'attore di fuoco. Martin Buber e il teatro (2015)

Marcella Scopelliti

Nell'anno che segna il cinquantesimo anniversario dalla scomparsa di Martin Buber, questo volume svela un ritratto inedito del filosofo colto nei suoi anni giovanili sullo sfondo di un'incandescente Vienna *fin de siècle* e riunisce, per la prima volta in italiano, una breve antologia di testi buberiani sul teatro. Per il giovane sionista il teatro costituisce un mezzo di ricomposizione etica e politica del mondo e l'attore si presta come prototipo universale di un uomo "nuovo" e autentico. Viene qui ricostruita una densa vicenda biografica via via animata da personaggi inattesi come Eleonora Duse, Ermete Novelli, il pittore Lesser Ury e Adolphe Appia. Si dimostra come l'incontro di Buber con il teatro costituisca senza dubbio una decisiva spinta verso il futuro e più maturo pensiero dialogico. La prospettiva del volume estende la portata del pensiero buberiano oltre i confini dell'ebraismo, facendo emergere una poetica (un "fuoco inesauribile") valida per ogni uomo occidentale alle prese con la riformulazione della propria tradizione. In questo senso trova spazio nell'ultimo capitolo un'attenta analisi biografica e performativa di Jerzy Grotowski, il regista polacco che rivoluzionò il teatro del Novecento e che da oggi è così possibile includere in una tradizione "simpatica" che annovera Martin Buber come maestro e ispiratore.

Carmelo Bene fra teatro e spettacolo (2014)

Salvatore Vendittelli, a cura di Armando Petrucci

Salvatore Vendittelli collabora con Carmelo Bene nei primi di attività dell'attore e regista pugliese, fra il 1961 e il 1971. Un periodo cruciale dell'attività di Bene, ancora oggi poco indagato, che attraverso questo libro possiamo conoscere e comprendere meglio nei suoi diversi aspetti. Le parole appassionate di Vendittelli inoltrano il lettore nello straordinario e magmatico laboratorio teatrale di Bene, evidenziando gli snodi principali del suo lavoro artistico, nonché i picchi della sua meravigliosa arte grottesca. Contemporaneamente, vengono anche affrontati e discussi i nervi scoperti di una proposta teatrale la cui 'scandalosa grandezza' non è priva di contraddizioni.

*Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale".
L'arte performativa tra natura e culture* (2014)
Edoardo Giovanni Carlotti

Anziché in base a un intento di ricostruzione della loro evoluzione nel tempo, le teorie e le visioni che hanno descritto l'esperienza del teatro e delle arti performative, secondo la condizione peculiare dello spettatore, sono qui affrontate sulla base di un campionamento di momenti e posizioni di rilievo nelle diverse epoche e culture, dove la cronologia assume la funzione di riferimento e indice del mutare di circostanze sociali, economiche e religiose, entro le quali il fenomeno di tale esperienza assume valenze talvolta antitetiche, spesso discordanti. «Tra natura e culture», sulla scorta della tradizione e alla luce degli sviluppi recenti degli studi scientifici sull'esperienza cosciente, può delinearsi l'orizzonte ideale per indagare una modalità del comportamento umano che, per la sua qualità non ordinaria, è forse in grado di fornire elementi per un approccio più completo alla realtà.

Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista. Una biografia teatrale (1869-1899) (2014)
Giuliana Altamura

Il volume, nato dall'esigenza di rivalutare l'esperienza teatrale simbolista affrancandola dall'annoso pregiudizio sulla sua anti-teatralità, propone una ricostruzione storico-biografica della figura di Lugné-Poe – attore, regista, direttore, nonché principale animatore del teatro simbolista francese – e del suo teatro, l'Œuvre, per riconoscerne i tentativi di sperimentazione scenica. Ripercorrendo la prima parte della vita del protagonista di questa affascinante stagione, lo studio traccia – con un criterio rigorosamente cronologico – un capitolo fondamentale della storia del teatro, affrontato finora quasi unicamente dal punto di vista della teoria, della poetica e dell'analisi testuale. Partendo da un attento studio del contesto della nascita del teatro simbolista, la ricostruzione delle fortune alterne dell'Œuvre si sofferma, stagione per stagione, sui singoli spettacoli e sulla loro fortuna critica, oltre che sulle vicende interne delle relazioni umane e professionali intrattenute con artisti, scrittori, poeti, attori che per una ragione o per l'altra sfiorarono le vicende del teatro. Il volume, frutto di un ampio lavoro di documentazione, ricontestualizza l'esperienza dell'Œuvre alla luce della consapevolezza contemporanea, rilevandone l'importanza per gli sviluppi delle avanguardie e dando inoltre maggiore spessore alla personalità di Lugné-Poe, da cui la scelta di un taglio biografico che, attraverso la ricostruzione di una vicenda professionale tanto ricca, arrivi a descrivere l'uomo, testimone e attore di un momento epocale di trasformazione.

Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo (2013)

Antonio Pizzo

Il volume propone una ricognizione sul tema della drammaturgia alla luce dell'evoluzione dei linguaggi informatici e delle tecnologie digitali negli ultimi tre decenni. In particolare, il saggio analizza alcune nozioni chiave della scrittura drammatica e guida il lettore in un percorso tra la scrittura scenica multimediale e la drammaturgia delle procedure algoritmiche. La drammaturgia, intesa come arte di progettare e scrivere lo spettacolo, non è immune dai cambiamenti causati nel mondo della comunicazione dall'affermazione dei nuovi media digitali e interattivi. Il saggio individua i punti fondamentali di questa contaminazione, accompagnando gli elementi teorici con moltissimi esempi pratici.

Logiche della performance. Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi (2012)

Antonio Attisani

Il cammino proposto da Attisani conduce a mete inattese, che non configurano risposte teoriche, ma invitano e costringono a una trasformazione della postura consueta con la quale ci si confronta con un testo di 'storia del teatro' (o con qualsiasi altro testo in senso lato). Da una parte, infatti, viene presentata una rilettura del "fare francescano" nella sua dimensione originariamente teatrale, liberandolo dal canone agiografico e restituendo il senso della sua 'santità' a una pratica di poesia organica e di disciplina performativa; dall'altra parte, vengono evocate e descritte aperture attuative che, dall'interno della più alta tradizione teatrale novecentesca, segnano la via di una eredità possibile. (f.c)

Jerzy Grotowski. L'eredità vivente (2012)

Aa.Vv.

Il XXI secolo è destinato a diventare il 'secolo di Grotowski' perché, come dimostrano i saggi raccolti in questo volume, in diversi paesi del mondo stanno nascendo nuove riflessioni e nuove pratiche del teatro all'insegna dell'incontro più che della rappresentazione e dello spettacolo e ciò soprattutto per merito del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Contributi di Bénédicte Boisson, Franco Perrelli, Maria Pia Pagani, Magda Romanska, Tatiana Motta Lima, Antonio Attisani, Giulia Randone, Iwona E. Rusek, Éric Vautrin, Yannick Butel, Kris Salata, Isabelle Schiltz, Mario Biagini.

(download gratuito <http://www.aaccademia.it/attisani>)

L'arte e il sapere dell'attore. Idee e figure (2016)

Antonio Attisani



«[...] amare l'arte e al tempo stesso disprezzarla perché la sua funzione è incongruente in quanto linguaggio che riveste il nulla da scoprire. [...] Però soltanto il lavoro d'arte può istituire opere-soglia che rendano coscienti della vacuità interna ed esterna a ogni esperienza del reale. [...] Riconoscere la potenza della vacuità non significa accettare la vittoria di quel nulla nascondendo o esaltando il quale sono istituite diverse religioni e gran parte della filosofia. [...] Nessuno avrà mai il tempo di condurre a termine l'impresa artistica, ma chiunque ha la possibilità di farne parte. [...] Non si può non essere attori».

EDITORIALE

A Leading Article Suggested by the Web

SAGGI

Prolegomeni alle origini del Secolo russo: un dodecalogo a mo' di vademecum
Massimo Lenzi

Uno spettacolo esemplare: *Splendore e morte di Joaquín Murieta*
di Chéreau/Neruda al Piccolo Teatro (1970)
Livia Cavaglieri

Carmelo Bene e Carlo Sini: la resa dei conti con il linguaggio.
Cosmologia e semiologia
Sergio Fava

La forma "storta". Conversazione con Francesco Manetti
Federica Mazzocchi

«Volte: e le cose già non sono più». Carmelo Bene per Dino Campana
Laura Piazza

Tra quadro e cornice. Resoconto di un viaggio a Vallicelle
Eleonora Buono

La postura dell'esule. Walter Benjamin e Bertolt Brecht a confronto
Giulia Muronì

Un dittico «color di Siena»
Matteo Tamborrino

Pre/texts for an Emerging Dramaturgy
Filippo Romanello

LETTURE E VISIONI

Macbettù at mortu su sonnu
Giulia Muronì

La porta aperta. Rammemorazione di un viaggio
Michela Torri

aAaAaAaAaAaAa

